L'EDUCATION MUSICALE

MARS 1963

96

REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est ainsi fixé : Abonnement annuel (10 numéros) : F 18,— (Etranger : F. 21,—) Abonnement semestriel (5 numéros) : F. 12,— Etranger : F. 15,—) à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de F. 2,50, ceux des années antérieures au prix de F. 2,—.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

L'EDUCATION MUSICALE

18e Année - N° **96** 1er Mars 1963

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre Nicole - Paris 5e - ODEon 24-10

Pour les jeunes... Musique du Monde ?

LUNDI 11 MARS : (de 15 h. 30 à 16 h.) :

Hindemith : Concerto pour alto (2e mouvement)

J.-Chr. Bach : Concerto en ut min. pour alto (Révision Casadesus).

LUNDI 25 MARS : (de 15 h. 30 à 16 h.) :

Kodaly : Harry Janos.

Les élèves-professeurs du

Centre National de Préparation au C.A.E.M.

vous prient d'honorer de votre présence le ***Concert*** *qu'ils donneront le Jeudi 21 Mars 1963, à 20 h. 45*

Salle des Conservatoires,

2 bis, rue du Conservatoire, Paris

(métro Montmartre)

AU PROGRAMME :

Œuvres chorales (classe de Jean ROLLIN).

(*Costeley, Jannequin, Victoria, Palestrina, R. de Lassus, Debussy, Ravel, V. d'Indy, Fr. Poulenc, G. Favre, Canteloube, J. Chailley, M. Bitsch*).

Musique de Chambre (classe de André MUSSON).

Quintette en fa m., C. Franck - *Quatuor avec piano en ut m.*, G. Fauré.

Scènes extraites de l'Enfant et les Sortilèges, de M. Ravel :

(classe de Jean GIRAUDEAU, de l'Opéra).

Prix des places : **Frs 6** - (Etudiants et J.M.F. : **Frs 3**)
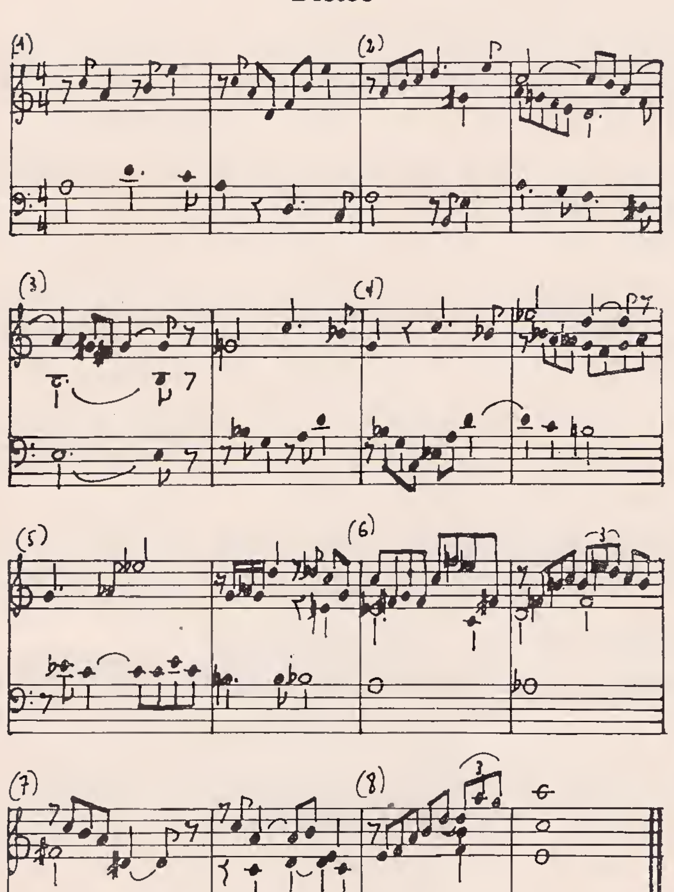
(dans la limite des places disponibles)

EXAMENS ET CONCOURS (1)

EPREUVES 1962

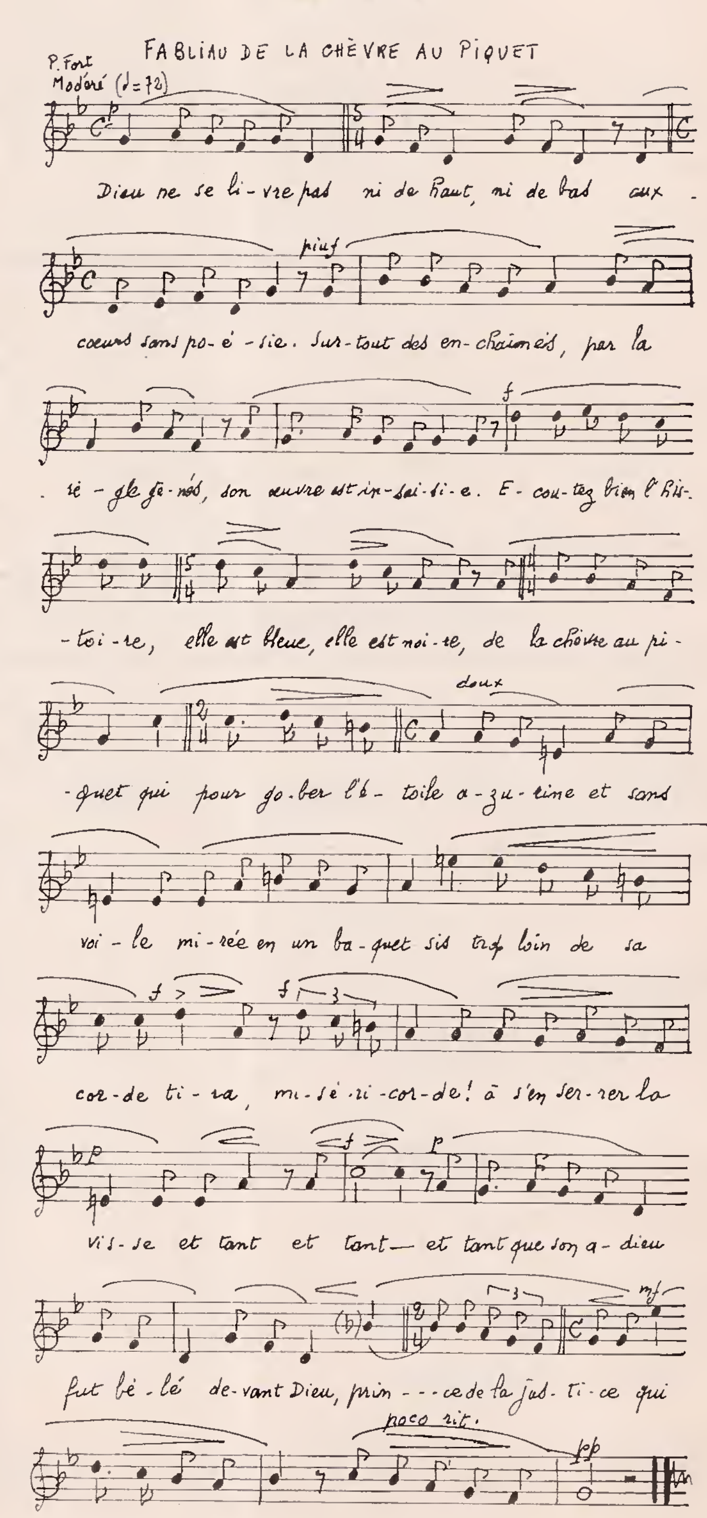
ÉTAT. — 2e Degré

Dictée



ÉTAT — 1e Degré

Chant scolaire



(1) Voir E.M. n° 93, 94 et 95, Décembre 1962, Janvier et Février 1963.

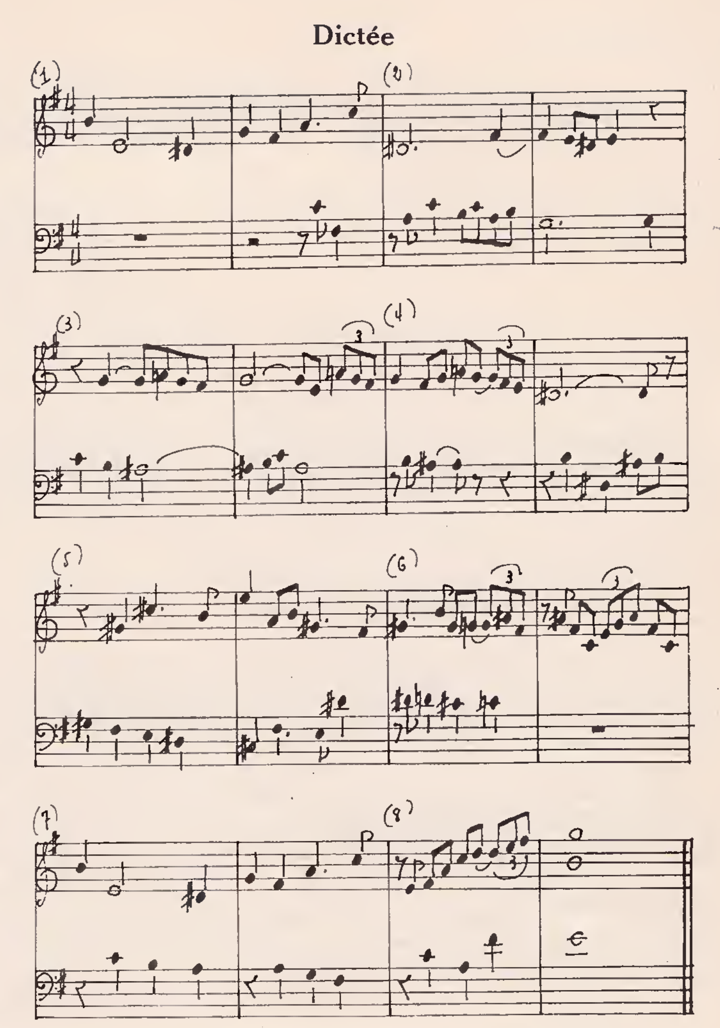
Solfège

Très modéré (♩ = 78 env.)

Cedez

Au mouvt

Dictée



CLASSES PRÉPARATOIRES AU C.A.E.M.

(Lycée La Fontaine)

Histoire de la Musique

I — Vous allez entendre trois fragments de disque d'une minute environ chacun (1). Pour chaque fragment, indiquez, si vous les connaissez, l'auteur, le titre de l'œuvre, ses dates de naissance et de mort ; si vous ne connaissez pas l'œuvre, donnez les éléments d'identification que vous aurez cru pouvoir dégager.

II — Vous direz si les phrases qui vont suivre sont exactes ou non. Si elles sont fausses, dites pourquoi.

— Pérotin a écrit des messes à 4 voix sous l'influence de G. de Machaut.

— Bach a écrit plus de 250 cantates.

— Le Messie de Haëndel a été écrit en anglais.

— Vivaldi a écrit un oratorio intitulé Les Saisons, et aussi des concertos pour une grande variété d'instruments : violon, flûte, clarinette, etc...

— Mozart a été très affecté par la mort de son maître Haydn qu'il aimait beaucoup.

— Berlioz est mort à l'âge de 60 ans.

— Le Sacre du Printemps a été composé avant le Boléro de Ravel.

— Wozzeck d'Alban Berg est un opéra dodécaphonique.

III — Donnez les titres de deux cycles de lieder et de deux cycles de mélodies d'auteurs différents avec le nom de l'auteur et la date de publication.

IV — Présentez, en deux pages au maximum, la vie et l'œuvre de Berlioz.

Le Cours d'Éducation Musicale en Cinquième

par Mlle GOY

Professeur d'Education Musicale
au Lycée de Savigny-s-Orge

Préparé par les trois premiers mois de l'année scolaire, au cours desquels les révisions ont ralenti le nombre des acquisitions, le présent trimestre permet au professeur d'aller de l'avant, en demandant le maximum aux enfants, surtout si l'on songe que la fin de l'année ne permettra pas la même qualité de travail. (Troisième trimestre plus court en général, congés fréquents, fatigue inévitable).

CULTURE VOCALE

Tout en continuant le travail commencé au premier trimestre (recherche d'étendue de la voix, dans l'extrême légèreté du grave et de l'aigu), nous pouvons maintenant demander un peu plus de puissance aux enfants ; soit par cet exercice (1) en remarquant que toute la justesse de l'arpège descendant repose sur l'exactitude du demi-ton), soit par la fameuse gamme de Lili Lhemann qui donne au médium beaucoup de chaleur (2).

Nous recherchons les nuances par l'exercice 3, chanté en M ; ou en Mineur (3), ainsi que la parfaite exécution des sons liés, détachés ou piqués par l'exercice (4). Enfin, nous tâchons d'obtenir des nuances plus délicates, telles que celles proposées par l'exercice (5).

Toujours le même travail d'articulation : de lent à vite, nous chantons une phrase d'un chant rapide, en l'allégeant de plus en plus.

Les enfants possèdent maintenant tout un répertoire de vocalises. Il suffit, à chaque leçon, d'en faire un choix équilibré.

La voix fausse.

Rare, elle existe cependant, et pose tout un problème.
Lorsque la voix de l'enfant ne s'est pas améliorée en février, il y a de fortes chances pour que le mal soit sans remède.

Surtout ne la condamnons pas au silence. Efforçons-nous de ne pas montrer d'impatience, lorsque cette voix, bien innocemment, vient détruire l'effet d'une polyphonie. Ne faisons pas non plus subir à un autre enfant, le voisinage de cette voix « qui ne peut pas monter » (c'est ainsi que nous la caractériserons aux yeux des autres enfants) et plaçons-là au premier rang, où le professeur, seul, en subira les conséquences.

La mue.

Nous en avons déjà parlé. Elle n'est pas très fréquente en classe de 5e.

Cependant, nous avons remarqué que, pendant ce moment délicat, certains garçons se servaient uniquement des notes élevées de leur ancien registre, c'est-à-dire, la « voix de tête », alors que le médium leur échappe, ou n'existe plus.

Il faut, lorsque le moment est venu, savoir faire prendre à un garçon son registre grave. Le voisinage d'une voix déjà muée est parfois suffisant, et l'enfant, imitant son voisin, s'habitue à sa nouvelle voix. Mais parfois aussi, il ne veut pas s'en servir. C'est un peu le domaine de l'enfance qu'il refuse de voir disparaître. Il importe, alors, de lui montrer la beauté de son nouveau timbre mais ceci, en particulier, bien sûr.

Rappel de thèmes.

Il peut parfois terminer la culture vocale. Les ayant reconnus, les enfants les chantent sur une voyelle avec les nuances. Par ce très court exercice, le « disque » n'est pas seulement la découverte d'un jour. Il reste présent pendant toute une année.

CULTURE AUDITIVE

La mélodie.

Nous utiliserons toujours le même procédé qu'au premier trimestre : aller du connu vers l'inconnu, en permettant à l'enfant, de trouver la raison de tel principe théorique.

Dans cette importante partie de la leçon, il ne faut pas craindre d'élargir au maximum le cadre de notre théorie.

Faire admettre à l'enfant que la musique est un langage et que tout par conséquent peut être exprimé par elle, provoque chez lui, un respect et une curiosité indispensables à notre pédagogie.

Lorsqu'en 5e nous revoyons la gamme de Do M., nous élargissons le cadre, en constatant qu'il peut exister d'autres systèmes tonals. (Gamme chinoise, par exemple).

Les différentes tonalités n'ont aucune signification pour l'enfant s'il ne comprend pas l'importance de la modulation.

Des exemples écrits au tableau doivent permettre de décomposer une phrase musicale. L'enfant la ponctue et en distingue les différentes tonalités, sans même parfois recourir aux altérations, mais simplement en recherchant le sentiment tonal. (6).

On peut prendre ensuite de véritables thèmes modulants. Exemple : le thème 1 du premier mouvement de la symphonie Jupiter.

Le Majeur et le Mineur peuvent être présentés en les comparant à des couleurs, et pourquoi ne pas faire remarquer que notre langage occidental s'est privé longtemps de certaines richesses mélodiques, en regard du langage grec, par exemple.

Pour les tons anciens, il existe de nombreux chants d'où l'on peut extraire la tonalité recherchée. Exemple : j'ai vu le loup, le r'nard, le lièvre, pour le « la mineur naturel ».

Le rythme.

Il n'y a jamais de difficulté pour l'étude d'un rythme, car l'enfant le capte rapidement, et le reproduit toujours bien. Mieux. Si, par exemple, lors de la découverte du 3/8 nous le laissons « inventer » des rythmes, on se trouve bientôt en présence de presque toutes les possibilités rythmiques de cette mesure. L'imagination et le pouvoir créatif d'un enfant sont sans limites.

L'exécution de ces rythmes, peut se faire, en frappant un doigt dans la paume de l'autre main, pour éviter de donner, aux classes voisines, l'impression d'applaudissements nourris, quelque peu déplacés.

Pourquoi, dans cette partie si vivante de la leçon, ne pas demander aux enfants la signification de tel rythme ? non pas par des images trop concrètes qui pourraient fausser leur compréhension musicale, mais par la recherche de tel sentiment que le rythme peut exprimer.

Par exemple :

— *Croche pointée-Double croche* = émoi, précipitation,

— *Triolet* = caractère dansant du triolet,

— *Quatre doubles croches* = légèreté plus « carrée »,

— *Noire pointée croche* = rebondissement, etc.

Rythmiquement aussi, il faut tâcher de ne pas enfermer les enfants dans un cadre trop étroit. Le 3/2, le 3/8 doivent devenir aussi familiers que le 3/4.

Il faut aussi pratiquer les changements de mesure à l'intérieur d'une phrase. Cela crée beaucoup de vie. Nombreux sont les chants qui serviront d'illustration à ces modulations rythmiques.

La lecture du solfège.

Nous ne craignons pas de reprendre certains numéros, en les chantant joliment, avec des nuances. Il nous arrive parfois d'avoir dans la classe, un futur poète, qui a eu la noble mission, d'écrire des paroles sur tel numéro, choisi par tous.

Parfois nous composons un thème, et le gardons. Il est l'œuvre de la classe. Tout ce que la classe imagine doit être précieusement conservé.

Le solfège à deux voix est recommandé, car c'est, jeune, qu'il faut habituer l'enfant à entendre d'autres sons que ceux qu'il émet.

Enfin, il est agréable de faire vocaliser un exercice de solfège, sur une voyelle telle que a o. On peut alors obtenir une plus jolie émission qu'avec le nom des notes, et donner à l'enfant l'impression que le solfège c'est encore et toujours de la musique.

LES CHANTS

Ils sont nombreux. Nous en apprenons en moyenne trois par mois et plus souvent quatre que deux.

Ils leur procurent toujours le meilleur moment du cours.

Il nous arrive de « sortir » de la chanson populaire, pour aller vers des mélodies contemporaines, telles que celles de J. Absil, R. Loucheur, pour ne citer que ces compositeurs. Nous constatons alors, que les harmonies «modernes» ne gênent pas les enfants, et qu'ils ont souvent moins de mal à les exécuter, que celles, d'un chant très consonnant, sans modulation, dans lequel ils s'ennuient et « baissent ».

Efforçons-nous dans la mesure du possible, d'informer les enfants, des grands événements musicaux de l'année.

Nous avons parlé de Francis Poulenc, et chantons quelques-unes des mélodies polonaises qu'il a harmonisées.

LE DISQUE

A travers lui, le programme d'Histoire de la Musique chemine normalement. Cependant, nous puisons, parfois, hors de ce programme, et souvent dans la musique, dite, « moderne », pour ne pas enfermer l'enfant, dans les seules harmonies classiques.

Nous entendons peu de musique à programme. Elle habitue l'enfant à s'appuyer sur un argument qui lui manquera dans la musique dite « pure ».

Pendant l'audition du disque, ne laissons pas l'enfant inactif. Au cours de l'explication, proposons-lui des questions à résoudre après l'audition. Combien de fois le thème a-t-il été entendu ? par quels instruments ? Ne s'est-il pas transformé ? Comment ? Combien de parties dans cette œuvre ? a, b, c ?, ou plutôt a, b, a

Toujours élargir le cadre, disions-nous, plus haut ?

C'est encore possible dans cette partie de la leçon.
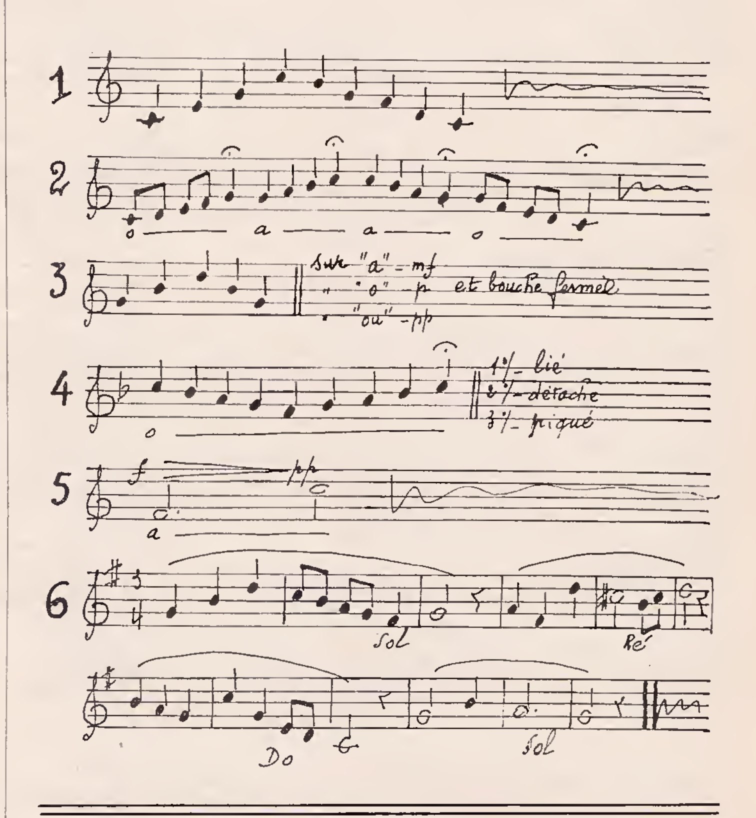
Nous faisons fréquemment des incursions dans la Littérature ou la Peinture, pour retrouver, la même atmosphère, que dans l'œuvre entendue.

Par exemple : Pour la connaissace d'un chant de troubadour, pourquoi ne pas parler des cours d'amour ? certains « jugements » peuvent être lus aux enfants. Pourquoi ne pas regarder une miniature ? Il n'est pas nécessaire qu'elle soit une représentation musicale. Que l'enfant puisse remarquer seulement, la grâce des personnages, leur attitude alanguie, maniérée, la douceur de certains paysages, fleurs, eaux, oiseaux...

Dans cette partie de la leçon l'enfant peut encore participer. Après un cours sur les Entremets, nous avions décidé d'en inventer un. La semaine suivante, j'ai pu constater que les Italiens des « machineries » n'auraient pas désapprouvé certains de ces projets enfantins.

Lorsque l'enfant pénètre dans la salle de musique, plein de respect pour ce cours qu'il va suivre, pendant lequel il va « toucher du doigt » quelque chose qu'il sent très grand, et très noble, le professeur d'Education Musicale a atteint son but.

Puissent tous les enfants de France dire, plus tard, comme G. Duhamel : « Je ne demande pas à la musique d'oublier la vie, je lui demande plutôt de m'aider à la regarder en face, de m'aider à la comprendre, et de m'aider à l'aimer, malgré tout. ».



LA MUSIQUE AU CONCOURS D'ENTREE A L'ECOLE NORMALE

On nous demande souvent des précisions sur cette épreuve, les voici :

(Arrêté du 8-1-62) :

Entrée en 1re Année d'Ecole Normale.

L'épreuve comprend un exercice simple de solfège et un des chants imposés.

Paul HINDEMITH : MATHIS LE PEINTRE (1)

par O. CORBIOT

LES ANGES MUSICIENS.

Ainsi, sans la participation des chœurs, sont évoqués les anges. L'auteur les a donc transportés de la toile dans sa musique, en leur donnant avec le secours de l'orchestre la possibilité de s'exprimer ; Haydn fait chanter les anges de la « Création ». Rossetti les fait s'accompagner de leurs guitares et de leurs citoles ; Berlioz, dans « L'Enfance du Christ » leur fait entonner un « Hosanna ». Franck les utilise aussi dans « Redemption ». « Parmi les anges, il y a une grande variété de caractères, Uriel, Raphaël, Michel, ont des traits qui les distinguent les uns des autres. Raphaël est l'ange ami des hommes. Envoyés par Dieu vers nos premiers pères, en arrivant dans Eden, ils secouent leurs six ailes qui répandent au loin une odeur d'ambroisie. Michel est chef des milices du ciel. Gabriel est celui qui est venu annoncer à Marie l'incarnation du Verbe. Uriel est la « lumière de Dieu ». Le Concert des Anges, c'est aussi la description que Milton en fait dans le « Paradis Perdu » : « D'autres esprits plus tranquilles, retirés dans une vallée silencieuse, chantent sur des harpes avec des sons angéliques, leurs propres héroïques combats et le malheur de leur chute par la sentence des batailles ; ils se plaignaient de ce que le destin soumet le courage indépendant à la force ou à la fortune. Leur concert était en parties, mais l'harmonie (pouvait-elle opérer un moindre effet quand des Esprits immortels chantent ?) suspendait l'Enfer et tenait dans le ravissement la foule pressée ».

« En discours plus doux encore (car l'éloquence charme l'âme, la musique les sens), d'autres assis à l'écart sur une montagne solitaire s'entretiennent de pensées plus élevées, raisonnent hautement sur la Providence, la Prescience, la Volonté et le Destin... ».

Mais Hindemith n'a pas voulu que ses anges musiciens comme ceux de Grünewald soient violistes ou chanteurs comme ceux de Memling, ils seront plutôt joueurs de trompette et de trombone car le musicien laisse de côté tous les instruments anciens « l'Ange de Colmar qui joue de la viole de gambe ne garde de l'homme qu'un visage perdu dans des plumes, sans même que sa tête soit une tête vraiment humaine... Tout entier à son rêve, il joue sans prendre garde à ses gestes. Son archet semble se diriger seul sur les cordes qui chantent. Le buste renversé, la tête levée et rejetée, il ne semble pas écouter la voix de l'instrument, mais plutôt la musique intérieure qui s'élève de son âme » (Villette J.).

Les dix anges musiciens de la Cour Céleste de Memling sont disposés différemment et constituent un véritable petit orchestre. La volatile céleste du Couronnement de la Vierge de Fra Angelico et des anges musiciens de Lukas Cranach sont d'autres exemples très caractéristiques. Mendelssohn dans une lettre à son professeur Zelter, décrit le tableau du Titien : « L'Assomption de la Vierge ». A propos des anges il nous dit : « Il y en a aussi un qui vient au devant d'elle en jouant du tambourin ; quelques autres qui soufflent dans des flûtes recourbées de forme bizarre, et enfin un délicieux groupe qui chante (p. 38, trad. par A.-A. Rolland).

Ces anges dont nous ignorons la tessiture des voix ont retenu l'attention des peintres, des sculpteurs et des musiciens. Au XVIII[e] siècle, « les bousculades d'anges boursouflés, qui sur un éboulement de nuages paraissent chanter », (Hocquard, Mozart) (Seuil) appartiennent à l'art baroque. Ainsi, les artistes chrétiens ont séparé les quatre éléments, « anges, aigles, lions, taureaux », pour encadrer l'image de Dieu dans sa gloire. C'est le fameux Kherubim (Chérubin) que le rédacteur de l'Apocalypse a vu auprès du Christ au dernier jour du Monde. Le taureau ailé, à tête humaine, qui gardait l'entrée des temples assyriens a, par l'intermédiaire de la Bible, laissé des traces jusque dans ces représentations d'anges où Hindemith a puisé le meilleur de son inspiration en leur faisant jouer de la musique comme Marguerite de Navarre faisait chanter ses anges dans la comédie de la Nativité :

> « *Gloire soit au Créateur,*
> « *Qui destructeur*
> « *Est de Sathan la grand'beste...* ».

ou comme Arnoul Greban dans sa Passion fait entonner par ses anges le laus du Nouveau-Né :
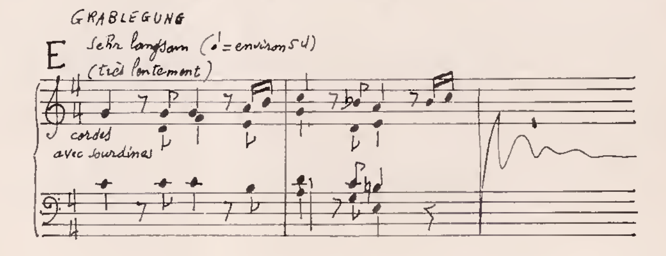
> « *Vertu décorée*
> « *Puissance adorée*
> « *Vrai Dieu te clamons...* ».

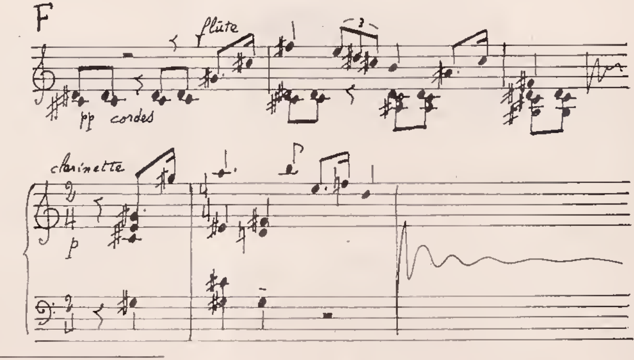
GRABLEGUNG (Mise au Tombeau).

Les cordes, en sourdine, exposent le premier thème E (très lentement). Plaintives, les flûtes et les clarinettes répondent et bientôt tous les gémissements se répercutent dans l'orchestre. Double piano, les cordes et les flûtes préludent une marche funèbre dont les rythmes évoquent celle de Siegfried dans le « Crépuscule des dieux » de Wagner. Mais ici il n'y a pas d'accents héroïques. Le hautbois élève un chant de désespérance F repris en canon à la flûte. A 3, le premier thème E est réexposé avec le tutti d'orchestre et un contrepoint de violons et d'alti. Une sobre et noble émotion s'empare des cordes pour traduire la douleur des personnages de la scène de la Crucifixion. La clarinette, puis la flûte, enfin les premiers violons, reprennent le court motif. Trois fois et decrescendo les cordes concluent brièvement cette page d'une profondeur émouvante. C'est un adagio très prenant où nul effet théâtral ne vient troubler la continuité du discours. Les ressources spectaculaires ne sont pas ici utilisées pour camper le décor de cette « Mise au Tombeau ». Seul, le rythme obsédant noire pointée, croche, rend parfaitement cet épisode du drame du calvaire.

La Tentation de Saint-Antoine.

Au XV[e] siècle, l'art pictural s'empare de ce thème. L'invention du corps de Saint-Antoine qui serait mort plus que





(1) Voir E.M. n° 92, 95 de Novembre 1962 et Février 1963.

centenaire en 356 après J.-C. avait fait naître des légendes popularisées par une traduction en français d'un texte latin. Le début du XVIᵉ siècle a favorisé la sorcellerie et l'astrologie. Le Dr Faust a peut-être vécu à cette époque. Une demi-douzaine de cités de Basse Allemagne réclamait son berceau. Dürer va à Venise vers 1506 se faire initier aux arcanes d'une perspective secrète. Les vierges folles de Jérôme Bosch deviennent les jeunes sorcières de Baldung Grien, cet autre élève de Schoengauer. Les alchimistes et les savants stimulés par les récentes découvertes géographiques préparent l'éclosion d'une science positive. Les grandes épidémies n'épargnent pas l'Europe : on sait que ceux qui sont atteints de la peste, de l'ergotisme et du feu de Saint-Antoine » invoquent le patron des Vanniers. Des mistères sont joués pour obtenir de la bonté céleste que la peste cesse et que la récolte des céréales ne soit plus mauvaise. La maladie de l'ergotisme gangreneux a laissé au Moyen Age des souvenirs terrifiants. Celui qui en était affligé avait des hallucinations semblables à celles dont fut victime Saint-Antoine. Cet ermite est représenté dans le tableau de Mathis luttant désespérément, nous l'avons déjà dit, contre des animaux d'aspect étrange. Tel ce balisic, coq noir, symbolisant la luxure, dont le bec avait la réputation d'engendrer les pires maladies. Ceux qui en étaient victimes étaient envoyés dans les commanderies célèbres des Antonites, Saint-Antoine en Dauphiné, Isenheim près de Colmar, Strasbourg... Grunewald a été parmi tous les peintres du XVᵉ siècle celui qui, selon Hourticq, a su rendre le mieux toutes ces créatures qui effraient un peu avec un mélange de griffes, de becs, des chairs molles et blafardes de batraciens, fruits de l'imagination des malades et du peintre inspiré sans doute par ce qu'on lui racontait à leur sujet.

Saint-Antoine est généralement représenté, accompagné de plusieurs attributs qui permettent de le reconnaître, un tau à la traverse de laquelle est suspendue l'Antonius glocklein (clochette) qui servait à repousser les attaques de démons effrayés aussi par la lumière des cierges. Le glockenspiel de la batterie remplace peut-être cette clochette. Il y a aussi les flammes (le célèbre feu) et le cochon, inséparable compagnon du Saint et qui a donné l'occasion de faire parler de lui dans une chanson aujourd'hui oubliée.

Toutes les diableries de cet art fantastique, représentées ainsi dans le Polyptyque d'Isenheim étaient bien dans l'esprit d'une époque de transition, marquée nous l'avons vu, par des bouleversements sociaux, politiques et doctrinaux.
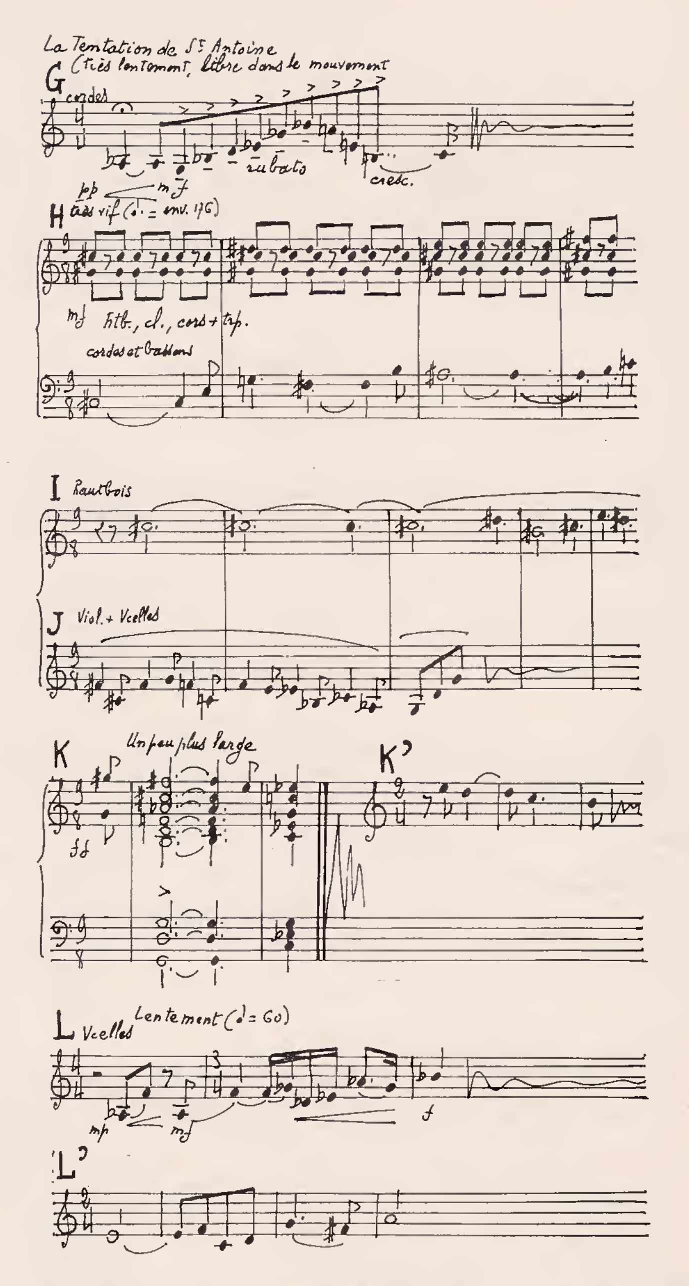
Il était nécessaire d'expliquer tous ces détails pour mieux comprendre dans quel esprit Hindemith a conçu le troisième volet de son tryptique musical. Mathis est comme Faust, tenté par tout ce qui s'offre à lui, richesse, savoir et puissance.

Le plan de ce troisième mouvement fait apparaître une introduction et une conclusion (Lauda Sion et Alleluia) entre lesquelles viennent s'insérer sept sections parmi lesquelles la quatrième est dans un mouvement lent.

Introduction et Première section. — Très lentement et libre dans le mouvement, les cordes font ramper quelque « serpent musical » (G) et rendent admirablement ce prélude à l'assaut terrestre que Saint-Antoine va avoir à affronter. Cette première attaque où foisonnent les trilles sera bientôt suivie d'une seconde, nourrie par le feu des trombones, des timbales, d'un petit tambour et des cymbales qui crépitent par trois fois.

Puis, dans un mouvement très vif, c'est un déchaînement du tutti de l'orchestre. Aux cordes apparaît le thème (H) extrait du 6ᵉ tableau de l'Opéra (page 195, Edition Schott). Ce thème est repris successivement par les violoncelles, les bois, les cordes, tandis que l'orchestre martèle le rythme obstiné de galop — croche, demi-soupir, croche —. Un peu avant (6), accalmie trompeuse entrecoupée d'accords frappés comme des coups de hache, tandis que la flûte énonce un motif dérivé de (G).

Deuxième section. — L'orchestre allégé repartira de la nuance pianissimo, ne conservant pour l'instant que le premier hautbois, les violons et les violoncelles qui font entendre (I) et (J) qui, superposés dès le début de cette section, reviennent à (8). Des quartes parallèles aux hautbois donnent à cet épisode des sonorités d'orgue d'autant que le piccolo



vient ainsi qu'une doublette souligner d'un fil léger les groupes ternaires de croches qui viennent assouplir le thème (J) à la 6ᵉ mesure.

Troisième section. — L'orchestre, après un court silence, reprend sa course infernale dans un mouvement un peu plus large (10). Les fortes intensités qui avaient laissé place à des nuances plus douces reviennent pour s'élancer comme d'un tremplin. (K) encore plus impressionnant à sa réexposition, est introduit par un enchaînement magnifique de quartes étagées. Le harcèlement esquissé dès l'introduction prend ici toute son ampleur.

Quatrième section. — Lente. Sur une pédale en trilles des premiers violons, les violoncelles exposent le thème (L) qui vient s'épanouir après (14) sur deux mesures contemplatives. Toute cette section n'utilise que le quatuor à cordes qui monte en échafaudage à (16) un contrepoint serré avec imitations se propageant comme dans une réaction en chaîne.

La *Cinquième section* reprend le thème (K) à 2/4 au lieu de 9/8. Les cuivres dans un mouvement vif et léger utilisent des rythmes syncopés. La sixième section met en vedette les alti qui reprennent le thème (L) à 2/4 avec des valeurs

doubles accompagnées par des frottis de flûtes, hautbois et clarinettes. A 23, la deuxième partie du thème (L) sonne aux violons tandis que les trilles des bois et des cordes préparent la rentrée H (trombones et tubas) à 2/4 au lieu de 9/8 qui sera repris aux trompettes et aux cors à un ton au-dessus.

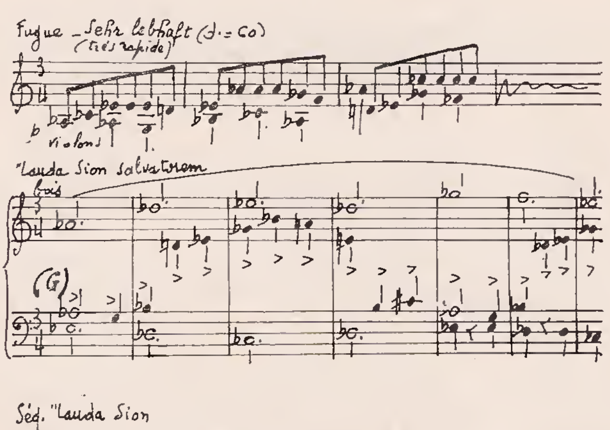
Les grandes phrases musicales de cette septième et dernière section font valoir à ces mêmes instruments le thème (H) en une polyrythmie remarquable qui permet à celui-ci d'être entendu simultanément à des vitesses de déroulement différentes. La percussion et les bois donnent des tenues scintillantes grâce aux trilles qui accompagnent les cuivres jetant, sur cette dernière partie, les lueurs rougeâtres du feu qui éclaire le fond du tableau de Mathis et celles qui brillent dans les yeux des monstres.
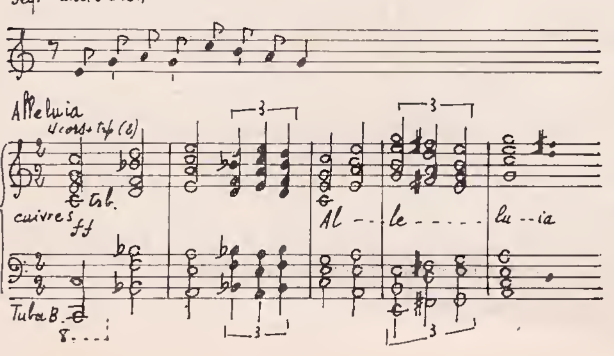
Ces sept sections, où tour à tour sont évoquées les tentations de Saint-Antoine seront couronnées par une belle fugue dans un mouvement vif qu'anime le quatuor à cordes complété par la clarinette exposant le thème (G).

La symphonie trouve sa conclusion dans l'énoncé un peu déformé et réformé, en choral du « Lauda Sion Salvatorem », séquence de la fête du très Saint Sacrement composée en 1263 par Saint-Thomas d'Aquin sur la demande d'Urbain IV. Cette séquence allie l'exactitude théologique à l'enthousiasme lyrique « O Sion, loue ton Sauveur, ton guide et ton pasteur par des hymnes et des cantiques ». On songe ici au final de la Deuxième symphonie pour cordes et trompettes d'Honegger et au dernier mouvement du Concerto pour violon de Berg « A la mémoire d'un ange » avec la citation de la figure initiale du Choral « Es ist genug » de Jean-Sébastien Bach. Ce concerto est contemporain de la symphonie d'Hindemith.

Puis, c'est à 2/2 un « alleluia puissant », exposé aux cuivres que viennent soutenir aux points d'orgue les autres instruments qui terminent l'œuvre sur une belle cadence plagale en ré b.

L'orchestre d'Hindemith reste classique jusqu'au bout, se servant de matériaux et de formes variés. Il est aux antipodes d'un art voluptueux. — « Mathis der Maler » est un ouvrage riche par la science que l'auteur y a su déployer pour son élaboration. Eugène Borrel a constaté qu'Hindemith avait cherché à réconcilier le contrepoint linéaire avec l'harmonie tonale, tendance qui a donné son plein effet dans cette symphonie qui, pour le musicien sachant déceler les intentions de l'auteur, devient image.
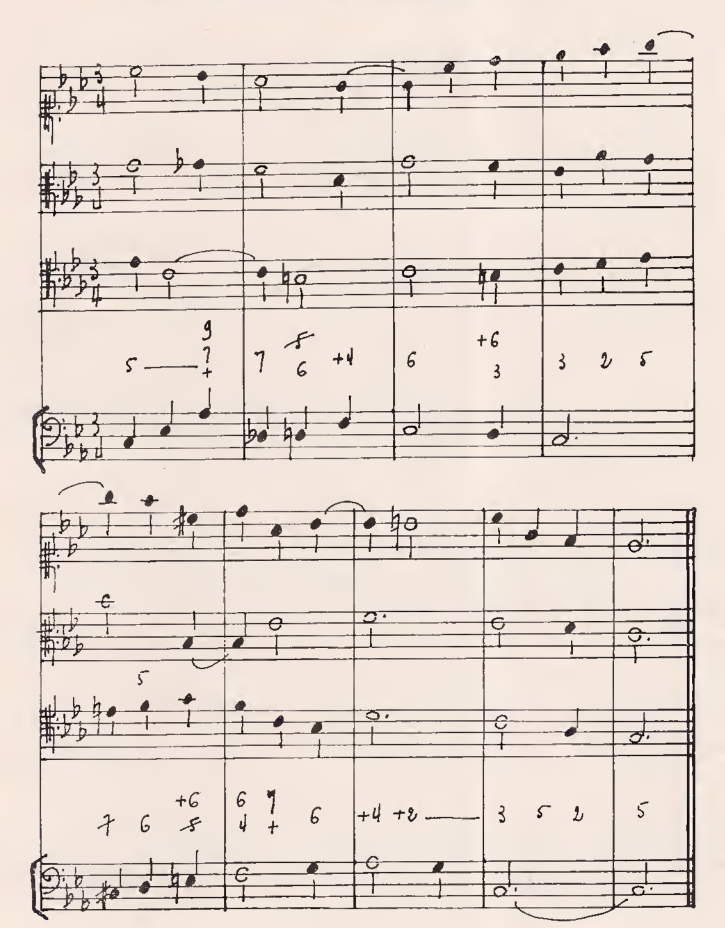




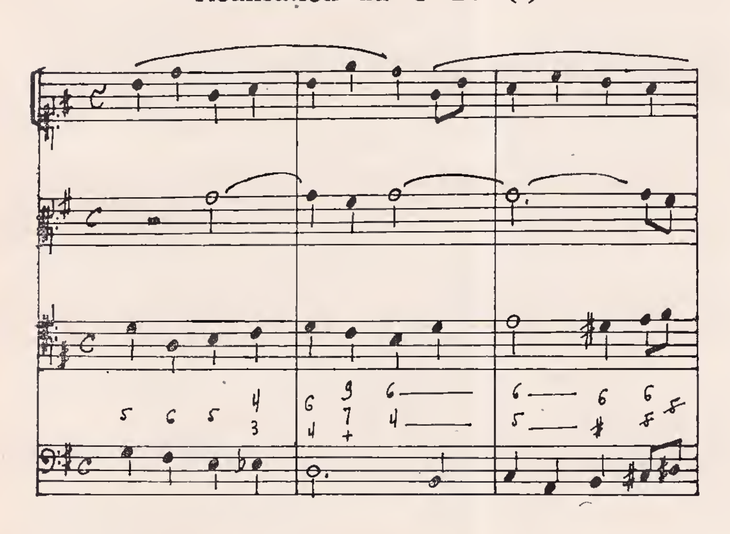
HARMONIE

par M. DAUTREMER
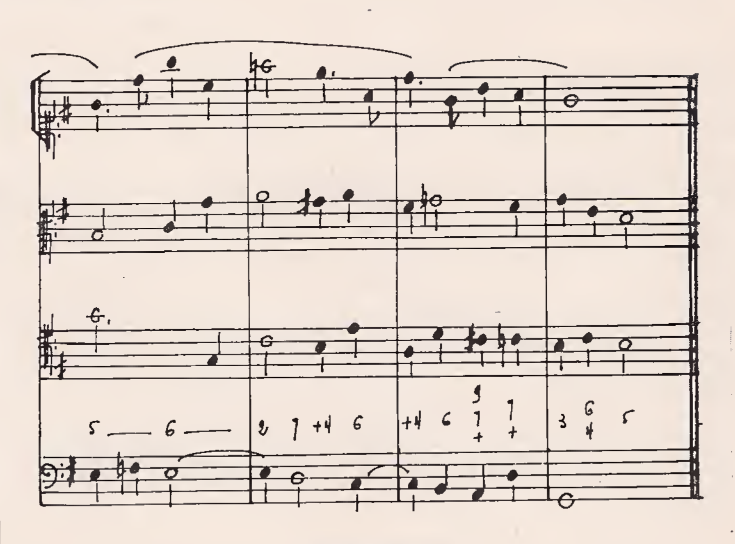
Réalisation de la Basse chiffrée (1)



Réalisation du C D. (1)



(1) Voir E.M. n° 94 de janvier 1963.



Remarques

Basse :

La modulation rapide en *Ré bémol Majeur* dès la première mesure apporte directement l'harmonie de sixte napolitaine de *Do mineur* (accord de 7e Majeure sur *Ré bémol*), la septième formant dissonance résolue à l'accord suivant sur la note sensible *Si bécarre* en *Do mineur*.
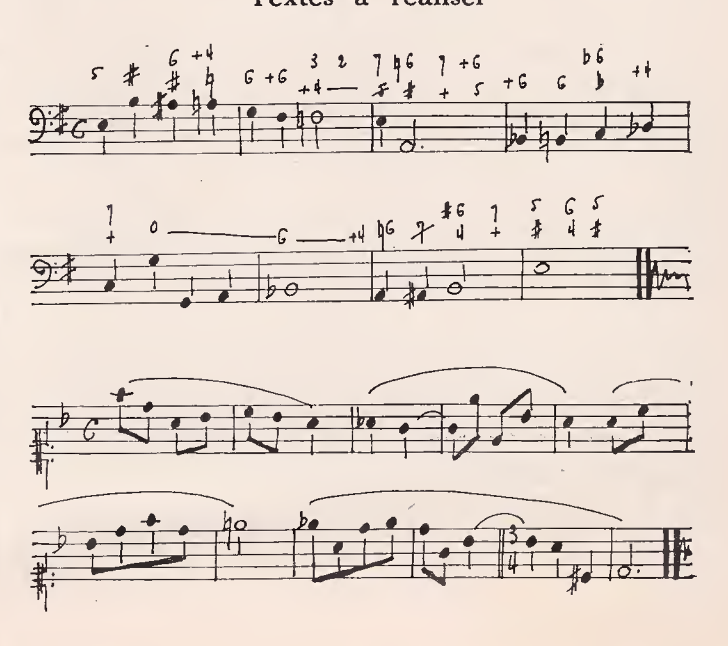
A la cinquième mesure, croisement permettant au ténor de continuer une ligne mélodique ascendante bien chantante.

A cette même mesure, modulation expressive par résolution exceptionnelle de 7e diminuée sur quarte et sixte.

Chant :

En réalisant ce texte d'allure simple et d'harmonisation claire, nous avons été obligé de soigner particulièrement la marche des voix d'Alto et de Ténor, afin d'éviter des redites excessives ; ce qui justifie le croisement entre ces deux voix, à la quatrième mesure. Certes, l'unisson entre le Ténor et le Soprano peut paraître anormal... Nous le jugeons possible sur le plan expressif, la réponse du Soprano exécutant le même *Sol* aigu deux temps plus tard, justifie le *Sol* aigu du ténor au 1er temps.

Textes à réaliser



Enquête sur les Auditions Musicales [1]

(Séance du 15 Janvier 1963)

La première constatation d'ordre général qui doit être faite est la suivante : trop peu de professeurs ont répondu. Si bien que les résultats de l'enquête portent sur 15 classes de 6ᵉ, 13 classes de 5ᵉ, à peine 10 classes de 4ᵉ et 3ᵉ, ce qui est bien peu pour toute la France. On en viendrait presque, alors, à souhaiter que les résultats en fussent faussés à tel point, que tous les professeurs qui n'ont pas répondu manifestent leur désaccord... en nous faisant part de leurs expériences et de leurs résultats.

En second lieu, mais ceci était prévu, toutes les classes parallèles n'ont pas entendu les mêmes œuvres. Ne nous en plaignons pas : il ne s'agit pas de transformer notre liste-type d'œuvres à faire entendre en programme obligatoire ; mais, en ce qui concerne notre enquête, nous ne pouvons proposer de résultats que pour des enregistrements présentés à une majorité, ce qui réduit considérablement le nombre de réactions à examiner. Cette restriction prend, d'ailleurs, beaucoup plus d'importance du fait que les réponses sont peu nombreuses.

Troisième remarque, enfin : il serait souhaitable de préciser que la colonne réservée aux observations des professeurs peut devenir la plus intéressante s'ils n'hésitent pas à nous communiquer les réactions des enfants, même les plus déroutantes, mêmes les moins « orthodoxes ».

Ceci dit, les résultats de cette enquête sont très positifs, toutes les réponses que nous avons reçues ont été rédigées avec grand soin et nous ont apporté des témoignages très intéressants.

Nous étudierons les résultats de l'enquête classe par classe, en précisant le nombre des élèves interrogés et leur répartition en établissements de garçons ou de jeunes filles.

Pour les 15 classes de 6ᵉ interrogées, nous avons 9 classes de jeunes filles (275 élèves) et 6 classes de garçons (210 élèves). C'est pour beaucoup une première initiation à la musique. Les œuvres qui leur sont présentées sont très souvent des enregistrements, écoutés après un commentaire du professeur. Mais « *Pierre et le Loup* », la « *Petite Musique de Nuit* », les « *Valses de Chopin* » ou le « *Vol du Bourdon* » sont parfois commentés après l'audition.

D'autre part, dans certaines classes, le professeur quand il le peut, présente certains morceaux en audition directe (chant ou piano) et il faut noter que l'œuvre semble alors beaucoup plus toucher les enfants et qu'ils sont plus nombreux à demander de l'écouter encore.

Nous ne trouverons aucune réponse sur les *Préludes* de Debussy, les *Scènes d'enfants* de Schumann, *Jeanne au Bûcher* de Honegger, les *Jeux d'eau* de Ravel, les *Jeux d'eau de la villa d'Este* de Liszt, la *Symphonie Jupiter* de Mozart ou les extraits de *Suites* de Bach, aucune de ces œuvres n'ayant été entendue dans les classes interrogées. Nous ne parlerons pas non plus de l'*Album pour la jeunesse*, des *Danses roumaines*, des *Children's corner*, des *Nuages* de Debussy, des *Tableaux d'une exposition* ni d'*Une nuit sur le Mont Chauve*, présentés dans trop peu de classes.

Restent alors quelques enregistrements de « musique à programme ». L'*Apprenti sorcier* est très apprécié par les garçons (75 % en demandent la réaudition), un peu moins par les jeunes filles. Le *Carnaval des animaux* — présenté surtout dans des lycées de jeunes filles, d'après notre enquête — est goûté de plus de la moitié des élèves. Il en est de même pour le *Vol du bourdon*. Notons enfin qu'en ce qui concerne *Pierre et le Loup*, les goûts des garçons et des filles sont les mêmes et qu'ils sont 56 % à en réclamer une seconde audition. Il ne faudrait pas en déduire que les classes de 6ᵉ n'aiment que la musique qui illustre une histoire. Certaines de ces illustrations en musique ne sont pas très appréciées (*Ma Mère l'Oye, La Valse de la Symphonie fantastique*). D'autre part, beaucoup d'enfants ont aimé et réclamé la *Petite Musique de Nuit*, même présentée sans commentaire.

Beaucoup de choses semblent changer en 5ᵉ, au moins d'après l'enquête, menée ici surtout dans les classes de garçons (284 garçons sur 423 élèves). Ces 284 garçons ne veulent pas se traiter ni être traités en enfants ; ils cherchent à s'affirmer et veulent une musique qui s'affirme par ses rythmes ou par ses timbres : *Polonaise* de Chopin, Danses du Prince *Igor, Suite provençale* de Milhaud (en Provence), l'*Arlésienne* de Bizet ; ils font un peu la moue devant la musique médiévale, le *Chant des oiseaux* de Janequin, certains passages de l'*ouverture de Coriolan*, Debussy ou Ravel. Ils aiment ce qu'ils connaissent ou ce qu'ils reconnaissent : *La truite, Le Roi des Aulnes*, tout ce qui est danse ou s'apparente à la musique folklorique.

On pourrait peut-être en conclure qu'ils sont finalement moins ouverts que l'année précédente, ou constater un certain arrêt dans l'évolution de leur goût musical. Mais il semble qu'ici interviennent un certain nombre de facteurs psychologiques, sans vouloir énoncer trop de lieux communs, on peut dire que les élèves de 5ᵉ ont, pour la plupart, à s'occuper beaucoup d'eux-mêmes, qu'il y a souvent chez eux une inquiétude qui les empêche de s'ouvrir à tout ce qui leur est proposé. En 5ᵉ on se cherche, et cette quête est trop absorbante ; alors on se contente, dans un certain nombre de domaines, de ce qui est déjà connu; on apprécie ce en quoi on se retrouve, ce dont on a besoin ; et ce dont les garçons de cet âge semblent avoir besoin, c'est de rythme. En cela, en plus, ils sont bien de leur temps. Ils apprécient moins qu'en 6ᵉ les contes musicaux et les poèmes symphoniques, et fort peu, il faut le dire, la musique de Bach, Mozart et Beethoven. Qu'advient-il d'eux au sortir d'une année qui semble avoir été difficile ?

Les quelques réponses qui nous ont été envoyées à propos d'élèves des classes de 4ᵉ et 3ᵉ sont souvent groupées, de telle sorte qu'il est assez difficile de déterminer les goûts précis de telle ou telle année. Néanmoins, ces garçons — car, une fois de plus, ce sont surtout des garçons — qui semblaient n'apprécier que le rythme, et on pourrait presque dire la facilité, sont mis en présence d'œuvres plus ardues (œuvres classiques correspondant à leur programme d'histoire de la musique) et paraissent beaucoup les aimer.

Si leur goût les porte toujours vers des œuvres nettement rythmées ou dont le thème revient facilement en mémoire, leur fait dédaigner le timbre trop mince du violon solo et du piano, si la difficulté de l'*Offrande Musicale* les rebute, ils aiment plus que jamais la *Petite Musique de Nuit*, l'*Ouverture des Noces de Figaro*, la *Suite en Ré n° 3*, les *Chorals de Bach*, et commencent à mieux goûter Beethoven (*3ᵉ, 5ᵉ et 7ᵉ Symphonies, Les Ouvertures de Fidélio, Coriolan, Egmont*).

Les réponses reçues sont d'autant plus intéressantes qu'elles portent souvent sur des œuvres présentées en 6ᵉ et 5ᵉ et peu appréciées des jeunes élèves. C'est ainsi que les 3ᵉ aiment entendre des extraits de la *Symphonie Fantastique* qui n'attirent pas les 6ᵉ. Il en est de même pour les œuvres de Moussorgsky (*Nuit sur le Mont Chauve, Tableaux d'une exposition*), de Saint-Saëns (*Danse macabre*), Strawinsky (*Pétrouchka, Oiseau de Feu*) qui semblent beaucoup mieux comprises et appréciées en 3ᵉ qu'en 6ᵉ ou 5ᵉ. Et dans les limites — étroites — de notre enquête, nous aurions ten-

dance à conclure que cette musique descriptive que nous croyons plus accessible aux petites classes, convient mieux à des élèves plus âgés et ayant déjà depuis quelques années l'habitude des auditions de disques. Si cette dernière remarque ne doit pas être généralisée à l'excès, elle se détache très nettement des réponses qui nous ont été données et nous pourrions la formuler ainsi : certaines œuvres à programme sont assez appréciées en 6e, beaucoup moins en 5e et énormément dans les classes de 4e et 3e. Ce qui pourrait peut-être donner à réfléchir sur le choix d'œuvres proposées. N'avons-nous pas vis-à-vis de cette musique descriptive ou illustrant un thème littéraire, une optique d'adulte, tout à fait différente de celle des enfants, auxquels certains symboles, certaines conventions, certaine logique ne sont pas familiers ? L'objet, le personnage, l'animal, l'histoire décrits, apparaissent-ils très nettement à des oreilles neuves ? Ne sont-ils pas souvent noyés par une orchestration, par un accompagnement au milieu desquels l'enfant les discerne mal ?

D'autre part, nous avons vu à quel point la 5e, année difficile, marque la rupture entre l'enfance et l'adolescence d'une manière brutale. Ne pourrait-on pas alors profiter de cette dernière année d'enfance que représente la 6e pour faire écouter des œuvres uniquement pour leur valeur musical ? Il n'est pas certain que les élèves de dix à douze ans aient besoin que la musique leur raconte quelque chose ; et limiter les auditions aux œuvres descriptives, ne serait-ce pas, au départ limiter — sinon fausser — leur goût ?

Ces quelques réflexions que nous tentons de dégager de notre enquête, se trouvent confirmées par les réponses reçues de classes terminales, et surtout d'écoles normales de garçons ou de jeunes filles n'ayant bien souvent aucune formation musicale antérieure, mais ayant déjà un besoin de logique qui les rapproche des adultes. Ils ont entre 17 et 20 ans ; ce qui leur plaît ce sont : « *La danse macabre* », « *Dans les steppes de l'Asie centrale* », les « *Tableaux d'une exposition* », « *Une nuit sur le Mont Chauve* », plus, évidemment certaines œuvres très romantiques, bien faites pour séduire des gens de leur âge. Autrement dit, ce sont des débutants, mais non pas des enfants, et eux sont nettement attirés parce qu'il peut y avoir de descriptif, de pittoresque, d'anecdotique dans certains morceaux de musique.

C'est à ces quelques remarques qu'il nous faut limiter les résultats d'une enquête qui n'a pas pu porter sur un assez grand nombre d'élèves. Déjà, ces quelques réponses nous ont donné des renseignements intéressants ; ne serait-il pas à souhaiter que ces recherches se prolongent encore cette année, et, pourquoi pas, pendant plusieurs années scolaires ? Il ne serait peut-être pas inutile de suivre, pendant une assez longue période de leur scolarité, les élèves qui en 6e nous avaient fait part de leurs goûts ni de voir si ces goûts changent au cours de quelques années.

Existe-t-il un âge privilégié pour l'audition de certaines œuvres ? C'est cette réponse que cherchait à trouver notre enquête. Les éléments qui nous ont été donnés ne nous permettent pas de la formuler précisément. Contentons-nous, pour conclure, de dégager ce qui, dans les enregistrements souvent redemandés, plaît particulièrement aux enfants. Nous avions déjà remarqué l'importance que présente pour eux un rythme bien scandé, entraînant, un rythme net qu'on peut suivre tout au long du morceau, qui peut, en quelque sorte, fournir des points de repère. C'est cette même clarté que les enfants exigent de la mélodie ; il faut qu'elle puisse se chanter, qu'on la retienne, qu'on la fredonne aisément. Une œuvre de Mozart, de Bizet, certains passages de Beethoven, les thèmes de *Pierre et le Loup* retiennent l'attention par leurs qualités mélodiques. D'autres œuvres, en revanche, — de Strawinsky, de R. Strauss — déroutent par leur caractère discontinu, fragmenté, et ne sont pas appréciées. C'est peut-être, encore une fois, de la part des élèves, le désir de retrouver ce qui est déjà connu, mais pas uniquement. Et n'oublions pas que les thèmes de Ravel se chantent, et que celui qui les cite, aussi jeune soit-il, sous-entend, même inconsciemment, les harmonies qui les supportent et leur donnent tout leur éclat.

Pour que cette enquête soit vraiment fructueuse, il nous faut la continuer. Nous serions donc reconnaissants à tous les professeurs d'Education Musicale de nous envoyer leur résultats, soit sur une feuille unique, soit en consacrant une fiche par audition, en laissant à un ou plusieurs élèves le soin de la remplir. Nous rappelons enfin que la liste d'enregistrements publiée l'an dernier n'est, en aucun cas, limitative ; elle ne veut être qu'un exemple. Nous souhaiterions seulement que l'enquête porte sur un morceau de musique descriptive, un autre de musique pure, une œuvre pour chant et piano, une pour orchestre et une, enfin, pour instrument soliste.

---

(1) Voir E.M., n° 86 de mars 1962.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

(Pour l'horaire des émissions voir l'E.M. n° 9, pages 24/124)

VENDREDI 1er
Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : Séance de révision : Je n'avais qu'un épi de blé. Chanson de la puce (Berlioz).
Initiation au solfège : 9e émission.

MARDI 5 :
Chant : L'alouette et le pinson (Nivernais) : Présentation et début de l'étude.

MERCREDI 6 :
Initiation à la musique : 1re séance de préparation au jeu musical du 20 mars.
Chant : L'hiver sera bientôt passé (Dauphiné) : Présentation et début de l'étude.

VENDREDI 8 :
Chant : Chant de la Libération (1re émission).

MARDI 12 :
Chant : *L'alouette et le pinson* (suite de l'étude).

MERCREDI 13 :
Initiation à la musique : 2e séance de préparation au jeu musical du 20 mars.
Chant : L'hiver sera bientôt passé (suite de l'étude).

VENDREDI 15 :
Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : C'était la fille d'un prince (Berry) : 1re émission.
Initiation au solfège : (10e émission).

MARDI 19 :
Chant : L'alouette et le pinson (fin de l'étude).

MERCREDI 20 :
Jeu musical portant sur la reconnaissance d'œuvres de P. Dukas, Mozart, Tchaïkovsky, Bizet, Debussy, Beethoven, Grieg et Chabrier.
Chant : L'hiver sera bientôt passé (fin de l'étude).

VENDREDI 22 :
Chant : Chant de la Libération : 2e émission.

MARDI 26 :
Chant : Séance de révision.

MERCREDI 27 :
Chant (de 15 h. 30 à 16 h.) : Séance de révision.

VENDREDI 29 :
Chant : (Préparation au concours d'entrée dans les E.N.) : C'était la fille d'un prince (Berry) : 2e émission.
Initiation au solfège : (11e émission).

Fr. SCHUBERT : WINTERREISE, op. 89 [1]

(LE VOYAGE D'HIVER)

par A. GABEAUD

VI. - **Wasserfluth** (Ruissellement)

Les larmes ruissellent, la rivière les absorbent, elles deviendront brûlantes en atteignant la maison de la bien-aimée.

Style populaire *en 2 strophes* sur la même musique douloureuse (D) soulignée d'un accompagnement en accords ; chaque période aboutit à un élan vocal d'abord modulant (mes. 11 et 12) et retombant à la tonique ; après un repos rempli par la ritournelle (de 4 mesures) semblable au début. La mélodie reprend plus sereine au relatif (*la*) et semble s'y reposer, mais un nouvel élan de force (mes. 27 et 28) apporte la conclusion en *fa dièse* mineur, et le piano termine comme très lointain.

VII. - **Auf dem Flusse** (Sur la rivière)

Le poète s'adresse à la rivière gelée dont le flot court sous les glaçons ce qui lui inspire des réflexions plutôt tristes.

Au début, presque chuchoté ; ce lied contient des modulations éloignées curieuses dont Schubert usera dans d'autres œuvres (v. 15e quatuor en *la*). L'accompagnement est très suggestif. *Forme-lied* : A) en *mi mineur*, B) *majeur, a'*), mineur, plus important par les développements du thème (E) initial à la basse du piano : A) *En mi mineur*, accompagnement léger en staccati alternés entre les deux mains ; le thème (E) du chant commence sans anacrouse (dans la versio française) mes. 6 l'anacrouse apparait et, mes. 15, la broderie terminale. Modulation subite : *ré dièse mineur* (mes. 9 à 12) retour presque brusqué au ton avec un trépignement à l'accompagnement sur la Dominante (mes. 13). La phrase (E) reprend, module encore en *ré dièse mineur* avec une forme mélodique différente, pour conclure comme la première fois (mes. 18 à 22) - B) *En mi majeur*, tout à fait autre chose, très doux malgré l'accompagnement agogique, frémissant, il s'efface ; une mesure de silence (mes. 40) A') *en mineur* (mes. 40-41). Développement du dessin (E) à la basse de l'accompagnement, surmonté d'accords à contretemps, parfois en tremolo. La voix, semble hésiter (mes. 41-44), puis s'élève dominant l'instrument, on module en *ré dièse mineur* (mes. 45), *en sol dièse* (mes. 48) pendant que le motif (E) se développe à la basse, retombée à la tonique (mes. 52). Retour du début de A') en *mi* (le motif court toujours comme le ruisseau sous la glace) ; on continue : modulation en *fa dièse* (mes. 58-60) ; on revient au ton pour aller en *sol mineur*, retour en *mi mineur* pour s'y fixer ; pendant cette admirable 3e partie du lied, où le développement du motif (E) forme un courant continu sous les glaçons brisés, la voix monte dans un long crescendo jusqu'à la fin (mes. 70) l'accompagnement s'efface et disparaît (mes. 70 à la fin).

VIII. - **Rückblick** (Regard en arrière)

Nostalgie, regrets du passé...

Pas trop vite. Très agité, malgré cette indication, accompagnement haletant, mélodie douloureuse avec des éclaircies.

Forme : *Lied ABA'*.

A) En *sol mineur :* Après un prélude et sur les montées menaçantes, la mélodie s'élance, puis conclut à la tonique. - B) *Milieu* en *majeur* : Plus calme : Entourage moins chargé, plus léger, à mesure qu'il évoque les souvenirs heureux. - A') Retour de révolte (mes. 50) en *mineur* puis adoucissement en *majeur* (mes. 60) toujours aussi agité, mais moins désespéré.

(1) Voir E.M., n° 95, février 1963.

IX. - **Irrlicht** (Feu follet)

Réflexions philosophiques sur la fantaisie du feu follet.

Lent. Forme : En *2 parties* divisant *une seule phrase :* accompagnement capricieux alternant les rythmes lents et rapides, aboutissant à une sorte de fuite ; la voix s'orne de petites vocalises, son rythme est assez particulier. *1re partie* de la phrase : Commence sagement, aboutit à ces vocalises vers la tonique (mes. 13). Le piano y fait écho, la voix reprend pendant les esquives (mes. 20 à 22) et conclut. - *2e partie :* Sorte de conclusion au texte et à la musique avec des *do bacarre* amenant deux fois la vocalise qui s'élance expressive (mes. 33 et 37) en *ut* pour retomber en *si mineur*.

X. - **Rast** (Repos)

Ton original : *ré mineur*, 1re édition : *ut mineur*. Mouvement modéré.

Forme : *2 strophes* terminées par un élan vocal avec arpèges et mélismes : 1er) Accompagnement avec des alternances de rythmes qui se complètent et donnent une certaine régularité ; la voix commence calmement, puis s'élance en vocalises (mes. 21 à 31) ; remarquer les accents du piano à partir de la mes. 10. - 2e) Même système avec quelques changements ; le piano conclut.

XI. - **Frühlingstraum** (Rêve de Printemps)

Rêve, réveil : la neige ; regrets. Un peu animé (ton original : *la majeur*).

Forme : *2 strophes* parallèles chacune en trois parties s'opposant par le rythme et l'expression. Le début, rêveur présage Schumann (F) : 1re) Le rêve : sur un rythme berceur, la mélodie s'élève et conclut en *la* (ton initial). - b) Réveil brutal : autre rythme avec des saccades et modulations sombres (*sol mineur, ré mineur, la mineur* (grondements à la basse (mes. 33), accords de 7e diminuée). Remarquer les accents (mes. 17, 19, 21, 23, 25). Sur les trois premiers, un triolet en 8ves brisées imite le chant du coq — Arrêt — c) *Lent* plus doux à 2/4, plus mélodique, retrouve la douceur, finit en mineur. - 2e *strophe :* même système : a) comme la première fois ; b) le réveil avec ses modulations, ses accords secs et ses résolutions de 7e ; c) retour au calme, allant du majeur au mineur pour finir dans la tristesse.

XII. - **Einsamkeit** (Solitude)

La route semble longue au solitaire, plus longue dans la solitude.

Ton original : *ré mineur*.

Scène dramatique en 2 parties : A) Mélancolique, mais très calme, sans modulation. Après une montée (mes. 22) : des trémolos, un cri (mes. 23) soulignant le désespoir du poète. (mes. 25). Tout s'assombrit : c'est la révolte. - B) Accords serrés, grossissants, menaçants (mes. 28). La voix reprend plus aiguë, module (mes. 30) en *mi bémol*, revient brusquement en *ré* ; retour des trémolos (mes. 36), du cri, et, de nouveau, les accords serrés (mes. 40), la modulation *mi bémol mineur-majeur* ramène l'accord de *ré mineur pour finir*.

SECOND CAHIER : OCTOBRE 1827.

XIII. - **Die Post** (La poste)

La poste arrive du pays délaissé ; espère-t-il un message ? Il sait qu'il n'a rien à attendre...

Ton original : *mi bémol majeur.*

Forme : Deux strophes symétriques par leur subdivision en 2 parties : espoir, déception - Accompagnement pittoresque : Cornet du postillon, rythme du trot des chevaux.

1re strophe : A) Le cor du postillon se rapproche (G), le rythme joyeux persiste en accords sous le chant (croche pointée, double croche, croche) (mes. 9) qui s'interrompt avec un battement de cœur (mes. 15). Un silence ! Il reprend et s'arrête de nouveau (mes. 26) - B) Le rythme est ralenti (une noire, une croche). Le chant module : *sol bémol,* puis *mi bémol mineur* et revient au ton.

2e strophe : (mes. 46). A') Les arpèges reprennent avec le joyeux cornet, suivi du rythme (mes. 54). Après la mesure 70, nouvel arrêt. - B') En *mi bémol mineur :* déception et résignation qui le ramène au majeur pour terminer.

XIV. - **Der greise Kopft** (La tête grise)

Sa tête est couverte de givre ; il se croit vieux, mais le dégel lui redonne le sens du réel... sa fin est lointaine, il a encore à souffrir...

Ton original : *ut mineur.* Un peu lent, par moment, presque récitatif.

Forme lied ABA' : A) L'accompagnement dessine la mélodie (H) qui monte par saccades et redescend presque rapidement. La voix (mes. 5) reprend la formule (H) soutenue par des accords lourds sur une basse immuable de tonique ; écho au piano (mes. 10). Mesure II : sorte de récit modulant (*la mineur, sol majeur*). Echo au piano (mes. 15-17). - B) Le récit est soutenu d'accords à contretemps, arpégés puis détachés (modulations : *ut mineur, la bémol*). Arrêt sur *mi bémol.* L'accompagnement, soutenu, amorce la mélodie chantée (mes. 25-26) qu'il suit. Arrêt mes. 30. A') Retour de la phrase H avec ses accords lugubres et son écho (mes. 35-36) suivis du récit plus court, orienté cette fois vers *ut majeur* (mes. 40). Formule conclusive en mineur : le piano achève avec la vocalise descendante.

XV. - **Die Krähe** (La corneille)

L'oiseau suit le vagabond peut-être dans l'espoir d'une proie future...

Une seule phrase en trois divisions sur un accompagnement inquiet.

Un peu lent (ton original : *ut mineur*), très triste.

A) Accompagnement partant d'en haut et descendant comme l'oiseau de malheur ; le rythme d'arpèges en triolets ne cesse pas, de même le chant J continu (dans la partie inférieure) qui suit la voix et plane au-dessus, s'en éloignant le moins possible (ne pas oublier qu'il s'agit d'une voix d'homme) et qui ne descendra vers le grave qu'après que la voix se sera tue. La mélodie s'interrompt au relatif (mes. 12). - B) En *mi bémol* (mes. 16). Ne suit plus l'accompagnement, c'est une sorte de récitatif saccadé, agité, allant vers la dominante. A') mes. 25 ; retour de la mélodie du début J, on descend à la tonique, l'accompagnement descend aussi et la basse est en doubles et triples croches. Un élan vocal porte la voix vers l'aigu et se brise sur une 7e diminuée ; puis, c'est une retombée sur la tonique répétée ou ornée. Le piano reprend le motif J et descend jusqu'au grave.

XVI. - **Letzte Hoffnung** (Dernier espoir)

Les feuilles tombent, et l'espoir fuit ; une plainte jaillit, désespérée.

Ton original : *mi bémol ;* pas trop vite.

Scène dramatique : une seule grande phrase avec sa conclusion déchirante.

La forme est très libre la musique épousant étroitement le sens du texte. La tonalité demeure indécise et ne s'affirme que dans la conclusion.

Au début, sur des harmonies neutres de 7e diminuées, un dessin descendant en notes piquées, semble évoquer la chute des feuilles ; le chant presque mélodique se repose sur des notes tonales : *mi bémol, sol,* plus loin : *si bémol* ; ces repos sont enveloppés d'un dessin « legato » au piano (harmonies de 9e renversées (mes. 14 à 21). Le récit aboutit à un arrêt provoquant une sorte de frémissement à l'accompagnement (mes. 24). Hésitation, en *mi bémol mineur,* puis, le rythme se précipite tout descend... la voix s'interrompt, avec le désespoir naissant, une plainte (*mi bémol mineur*) très douce s'élève au piano (mes. 31). Retour des rythmes précipités. Puis (mes. 35) commence une mesure conclusive très belle, très soutenue (en *mi bémol*), exhalant la douleur du poète ; retombée sur la tonique enfin affirmée. Le piano conclut avec ses notes piquées ajoutant à l'accord parfait, des appogiatures de *fa bémol* et *ré bémol* assombrissantes. Cadence plagale et repos sur *mi bémol.*

XVII. - **Im Dorfe** (Au village)

Tableau du village endormi, paisible, heureux, mais menaçant par les grognements des chiens de garde. Le voyageur doit fuir, il ne peut s'arrêter...

Un peu lent. En *ré majeur.*

Forme lied ABA'.

A) Grognements sourds des chiens : formules d'accords répétés avec trilles à la basse ; ce dessin, suivi toujours d'un temps de silence, accompagnera toute la première partie du lied. Le chant, presque récit (mes. 6) évolue tranquille en notes plus longues, pour se terminer à la tonique. - B) *Mes. 19.* Les grognements semblent s'interrompre. Une pédale de tonique (*ré*) répétée, parfois ornée, en triolets de croches s'installe au-dessus de la voix ; le chant est assez libre, un *ut bécarre* met en *sol.* Au-dessous, quelques accords suivent à peu près le rythme vocal, pendant le tremblement ininterrompu de la pédale de *ré* supérieure. Mes. 24, c'est plus fourni, la voix s'arrête (mes. 26). L'accompagnement quitte ses hauteurs pour retrouver les grondements des gardiens vigilants (mes. 29).

A') Ces grognements soutiendront le chant reproduisant à peu près le début du lied, mais le voyageur va fuir cette réalité sombre et hostile (mes. 38), des accords vont accompagner son élan ; encore quelques menaces (mes. 40 à 42), un nouvel élan, les grondements s'éloignent dans la paix.

Très peu de modulations dans cette belle page.

XVIII. - **Der Stürmische Morgen** (Matinée orageuse)

L'orage menaçant s'accorde avec la tourmente de son cœur...

Assez vite, mais énergique.

Une seule phrase en trois périodes : Ton : *ré mineur.*

A) Motif vigoureux qui monte vers un accord de 7e diminuée, puis, à la tonique ; précède le chant (mes. 3) aussi véhément (K) et doublé par l'accompagnement qui s'achève, agité, avec deux accords bien affirmatifs.

B) En *si bémol,* plus calme, soutenu par des accords, le poète se sent en harmonie avec l'ambiance orageuse.

C) Sur la formule de la mesure 6, il reprend, doublé par le piano, ses élans tourmentés, et conclut avec de grands fracas d'accords de 7e diminuées pour retomber à la tonique. Le dessin des mesures 8 et 9 reparaît pour terminer (mes. 18 et 19) ce lied tragique.

XIX. - **Täuschung** (Déception ou Illusion perdue)

Un peu vite. Ton : *la majeur.*

Deux strophes, mais petit lied ABA'.

A) Arpèges montants, rythme ternaire balancé, avec beaucoup de toniques répétées, prenant l'aspect d'une pédale interrompue par moments, tel est l'accompagnement. Le chant (mes. 6) s'écoule gracieux et calme, aboutissant à la tonique.

B) Le poète court après l'image séduisante (*la mineur*) (mes. 23) ; retour à la tonique.

A') Reprend le début ; le poète répète son illusion dont il sent vraiment la vanité.

XX. - **Der Wegweiser** (Le poteau indicateur)

Le voyageur á pris un chemin sans savoir où il mène, mais un poteau indicateur désigne la direction qui est celle du repos éternel.

Modéré. En *sol mineur.*

Forme : Peut être considéré comme lied ABA' avec coda ou 4 strophes : ABA'C.

C'est une longue marche s'arrêtant à une conclusion tout à fait dramatique (rappelant : *La Jeune Fille et la Mort*).

A) Le piano annonce la mélodie (L) reprise par le chant (mes. 6). A partir de la mesure 14, modulations vers les bémols (tons sombres), puis retour à la tonique avec des montées héroïques au chant.

B) Mes. 22. En majeur, presque la même ligne mélodique au début, module vers *mi mineur*, s'arrête sur sa dominante ; l'accompagnement ramène très doucement le ton initial. Arrêt (mes. 41).

A') La voix reprend (L) avec son entourage primitif, puis la modulation aux tons sombres s'oriente autrement : vers *fa mineur.* Un peu d'agitation autour avec des montées répercutées au piano (mes. 52 à 55) aboutissant à la tonique. Là, l'immobilité va se préciser : arrivée près du poteau indicateur donnant la direction du cimetière.

C) (mes. 56). Fort belle conclusion. D'abord un rythme égal de croches par quatre, alternant entre la basse et le dessus à l'accompagnement ; on module, on progresse un peu (*si bémol mineur, ut dièse*), accords de 7e vers *sol mineur.* La voix récite, sur le même rythme régulier, d'abord répétant la note *sol*, puis, s'élevant peu à peu pour retomber sur la tonique. (Mes. 68) une pédale de tonique (*sol*) s'établit en croches égales au récit et à l'accompagnement et durera jusqu'à la mesure 75. Au-dessus et au-dessous, un dessin chromatique très lent ; la voix s'élève (si bémol) et, dans un dernier effort monte à la dominante (*ré*) pour retomber sur la tonique. Les paroles redites plus lentement s'accompagnent d'accords en noires (mes. 78 à la fin) lugubres comme un glas.

XXI. - **Das Wirthshaus** (L'auberge)

Tableau très romantique. Le voyageur se trouve devant le champ de repos, mais, il ne peut encore y prétendre et il lui faut se remettre en route.

Très lent. Deux strophes, en *fa majeur.*

Le début est assez solennel, en accords très doux.

1re strophe : En *Fa*, la phrase est répétée deux fois.

2e strophe : Comme au ton, puis tourne en *fa mineur*, pour revenir au ton et conclure.

Genre tout à fait populaire de style lied allemand.

XXII. - **Muth** (Courage !)

Le voyageur reprend la route décidé à la poursuivre sans défaillance...

Alternances de majeur et de mineur, chères à Schubert.

Ton original : *la mineur.*

Deux strophes : 1re : mineur-majeur. 2e : majeur. Coda : mineur.

1re Strophe : Préambule de quatre mesures ; chant énergique en mineur concluant par une formule majeure. Sur la même phrase mélodique se greffent d'autres paroles, sans changement dans la musique.

2e Strophe : En majeur, très différent, presque joyeux, mélismes. Trois formules de quatre mesures : la seconde et la 4e identiques comme musique, alors que les 1re et 3e s'orientent différemment : l'une, vers la dominante, la 3e modulant en *ut majeur.* La 4e élargit sa vocalise et, le piano, après cet élan, retournant en mineur, reprend le préambule initial pour terminer.

XXIII. - **Die Nebensonnen** (Parhélie)

Les paroles décrivent le phénomène, ce qui rappelle au poète le souvenir des yeux aimés qui furent longtemps ses « soleils ».

Pas trop lent. En *la majeur.*

Une seule ternaire : ABA'.

A) Un motif lourd et monotone se répète sous le chant nostalgique dont il suit la ligne.

B) Elan en *la mineur*, vers *ut majeur* (mes. 20-21), puis *fa* pour revenir vers la dominante (mes. 26) pendant que le motif initial reparaît dans la force (mes. 21 à 24).

A') Très bref, comme au début, la petite phrase, toutefois, n'est dite qu'une fois.

Coda par l'accompagnement.

XXIV. - **Der Leiermann** (Le joueur de vielle)

Un musicien ambulant, pieds nus dans la neige, les doigts raidis, joue inlassablement son refrain monotone, malgré l'indifférence hostile qui l'entoure... Il accepte son sort sans murmurer... Le poète est saisi par cette rencontre qui mettra fin à son long voyage...

Page célèbre, émouvante dans sa simplicité.

Ton original : *si mineur.* 1re édition : en *la mineur*, ton dans lequel ce lied est le plus souvent publié et que nous adoptons pour cette analyse.

Forme : Deux strophes suivies d'une phrase conclusive.

Tout le lied repose harmoniquement sur une double pédale *Tonique-Dominante* redite obstinément au début de chaque mesure. Sur cette double pédale, un motif instrumental (M), parfois varié, revient par courts fragments. Le chant (mes. 9) tout à fait de style populaire (N) s'insère entre les retours du dessin instrumental, commentant la scène. Quelques accents ornent parfois la double pédale de la vielle. Les deux strophes, sur la même musique, décrivant le musicien et sa résignation, sont suivies d'une phrase conclusive, récitatif, où le poète, las de ses errances, plein d'admiration devant ce vieillard, lui demande presqu'à voix basse, d'aller avec lui et jouer sa chanson sur sa vielle...

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Nous avons adpoté un système de présentation offrant chaque mois un choix couvrant toute l'histoire, les genres, les écoles et les formes. Programme difficile à réaliser parfois du fait qu'il est tributaire de la production, assez pauvre actuellement quoique certaines marques, jeunes et pleines d'allant, s'écartent des sentiers battus ; de plus, nos demandes ne sont pas toujours satisfaites comme nous le désirerions.

Vous trouverez encore cette fois un peu de tous les genres ; certaines réalisations, certaines interprétations vont s'imposer à votre attention et solliciter votre convoitise : laissez-vous tenter !

◆

En pure musique religieuse, mieux, tout à fait liturgique, le STUDIO SM offre un remarquable choix de pièces grégoriennes, interprétées par le chœur des moines de l'abbaye d'En Calcat. A un moment où, comme chacun sait, la musique d'église, si abondante, si riche. se trouve en grand péril, voila un disque réconfortant. Là, ne réside pas son seul intérêt : toutes ces pièces offrent ce qu'il y a de plus émouvant, de plus pur, de plus beau dans tout le fonds grégorien. Tous les modes sont représentés, les genres aussi (hymnes, graduels, offertoires, introïts, etc...) et les temps de l'année liturgique depuis l'Avent jusqu'à la Toussaint. Il y a trop de titres pour que je puisse les citer tous ; retenez les plus marquants : *Christe Redemptor* (hymne des 1re et 2e Vêpres de Noël), *Haec dies* (graduel de Pâques), *Christe Redemptor* du 8e mode (Vêpres de la Toussaint), *Spiritus Domini* (introït de Pentecôte), etc... (9). Non moins intéressant pour de semblables raisons, le disque ERATO « *Maîtres Provençaux du Motet de Solistes* » groupe CAMPRA (*Psaume Laudate Dominum de Caelis* pour basse et symphonie) et le motet (*O Jesu amantissime* pour haute-contre, basse et symphonie), J.-B. MOURET (*Regina caeli* et *Venite exultemus*, motets pour soprano et symphonie), P. GAUTHIER (*Ad te clamo*, motet pour basse et continuo). Tout ceci constitue une remarquable illustration d'un genre religieux bien français et hautement représentatif de l'époque : le petit motet. Chacun pourra trouver en ces diverses pièces une intention structurale plus ou moins apparente ; ce n'est pas là, à mon sens, ce qui importe, mais bien plutôt une musicalité d'une infinie délicatesse, traduisant avec bonheur le texte sacré et ne négligeant pas un certain côté descriptif ou symbolique. Tout cela, joli et aimable, sonne à merveille. Mady MESPLÉ, Xavier DEPRAZ, Helmut KREBS, accompagnés par l'orchestre de chambre J.-F. PAILLARD, interprètent à ravir cette musique restituée en un enregistrement de la plus parfaite fidélité (17). Une étude des œuvres sous forme d'encart, accompagne le disque. Si, par simple désir ou par nécessité professionnelle, vous désirez mettre ces motets au répertoire d'un groupe que vous dirigez, vous trouverez les matériels et partition d'orchestre en location aux Editions Costallat, à Paris.

Deux disques en coffret donnent chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON (12) le Stabat Mater de DVORAK. Cet enregistrement doit figurer dans toute discothèque. D'une grandiose conception, cet oratorio se présente comme une vaste symphonie chorale. Le musicien n'a pas écrit sur le texte latin, qui inspira bon nombre de compositeurs, une musique ininterrompue ; il divisa le texte en plusieurs parties, ce qui, quoi qu'en ait pu dire certains critiques, ne nuit nullement à la progression dramatique, vous pourrez en juger vous-même. La musique, éloquente, est là, émouvante et profonde, parlant directement au cœur et d'une intensité irrésistible. On ne peut écouter sans être très troublé des morceaux comme les quatuor et chœur « *Stabat Mater dolorosa* », les solo de basse et chœur de femmes « *Fac ut ardeat cor meum* », le duo soprano-ténor « *Fac ut portem Christi mortem* », le solo de contralto « *Inflammatus et accensus* », enfin le prodigieux quatuor et chœur « *Quando corpus morietur* » ; Tout cela semble couler de source, il est vrai que DVORAK, artiste sensible, était aussi un homme d'une foi sincère, les textes religieux l'attiraient. L'enregistrement, superbe, est à la mesure d'un ensemble d'une remarquable homogénéité : solistes parfaits en tous points, chœurs admirablement dosés, vivants, expressifs, souples, orchestre splendide.

Un autre beau disque appartenant à la collection « *Archives sonores de la Musique sacrée* » chez LUMEN, donne la *Messe n° 1 en Ré mineur* de BRUCKNER (8). Ce musicien a un catalogue bien pourvu en musique religieuse, diverses messes y figurent, les manuels n'en signalent que trois, les plus marquantes : Ré mineur, Mi mineur, Fa mineur, composées entre 1864 et 1868. Celle que voici, la première, suit, bien sûr, le texte, mais la conception générale, la participation symphonique sont telles qu'il ne peut être question d'une pure musique religieuse. Une solide maîtrise, des effets sonores, des contrastes savamment dosés donnent à cette œuvre une valeur indiscutable, encore que l'émotion en soit souvent absente. Un magnifique quatuor de solistes, les chœurs et l'orchestre de la Radio de Vienne assurent à l'ensemble une interprétation excellente.

◆

J'ai déjà parlé de l'orgue d'ANTEGNATI de l'Eglise San-Giuseppe de Brescia, touché par J.-J. GRUNENWALD. A l'intérêt que présente un nouvel enregistrement VEGA s'ajoute celui d'un véritable florilège des XVIe et XVIIe siècles avec divers compositeurs italiens : PALESTRINA, VALENTE, G. GABRIELI, M.-A. ROSSI, G. MARTINI, G. FRESCOBALDI, N. CORRADINI, B. PASQUINI. Les morceaux retenus, *Canzones, Versets, Toccate, Sonates,* illustrent comme il convient, et l'école d'orgue italienne et l'évolution des formes. Le nom de GRUNENWALD suffit à vous dire la valeur de l'interprétation, admirablement servie par la prise de son (13).

Deux disques DISCOPHILES FRANÇAIS peuvent, si vous le désirez, compléter avec bonheur ce que vous possédez déjà de l'intégrale des *Sonates pour piano* de BEETHOVEN par Y. NAT ; voici donc les cinq dernières, les opus 101 et 106 (2) et les opus 109 à 111 (3).

« *Regards jetés en arrière par un adulte pour les adultes* », telles sont les paroles de SCHUMANN à propos d'un de ses chefs-d'œuvres : *Scènes d'Enfants.* Les titres des treize pièces du cycle, les rares imitations parcourant certaines d'entre elles engagent peut-être à ranger cette musique dans le genre descriptif ce qui, du coup, supprime toute la raison d'être de cette adorable musique : sa poésie et son rêve. Sur le même disque (24) Daniel EAYENBERG joue également les *Kreisleriana* (Ducretet).

Le chef-d'œuvre de ce mois reste, sans contestation possible, la superbe intégrale des *Sonates* piano-violon de BEETHOVEN par David OISTRAKH et Lev OBORINE que le CHANT DU MONDE vient de publier et d'offrir en un luxueux coffret. En ce qui concerne le seul enregistrement, disons qu'il atteint à un degré de perfection jamais dépassé : plans sonores, détails, jusqu'aux moindres intentions des interprètes se trouvent reproduits avec une fidélité surprenante. Un contact permanent s'établit avec l'auditeur, lequel vit intensément cette musique. Les deux interprètes, en union intime, assez rare, il faut bien le dire, quand il s'agit de deux solistes

l'un accompagnant l'autre, se font ici véritablement les serviteurs, du maître et de son âme. Leur haute technique instrumentale, leur noble et sensible musicalité révèlent un langage beethovénien insoupçonné ; c'est très beau et très émouvant. Les cinq disques s'accompagnent d'une plaquette signée Jean et Brigitte MASSIN et d'un petit 17/45 titré « Une séance de travail D. OISTRAKH et L. OBORINE ». (4).

Chez ERATO, vous trouverez quatre *Sonates* de J.-S. BACH jouées par R. BARCHET, VEYRON-LACROIX et J. MUCKEL au violoncelle ; ce disque (1), intéressant et utile, fait partie d'un ensemble dont les autres éléments (LDE 3169 et 3170) contiennent six autres sonates violon et clavecin.

Pour le violoncelle, une belle occasion s'offre à vous de le présenter à vos auditoires avec trois œuvres contemporaines, ou peu s'en faut, de HONEGGER, DEBUSSY et KODALY, chez VEGA. (11).

La première moitié du XVIII[e] siècle se trouve à l'honneur chez la BOITE A MUSIQUE. (15). Le disque « *Hommage à J.-B. Loeillet* » illumine la dynastie des LOEILLET : Jacques (1685-1746). John (1680-1730) et Jean-Baptiste (1688-?). Couronné d'un Grand Prix à l'Académie du Disque Français, récompense hautement justifiée eu égard à la valeur des morceaux. de l'interprétation, de l'enregistrement et de la présentation. Ce sont : Deux *Sonates en trio* (n° 5 en *Ut mineur* ; *op. 1* n° 1 en *Fa M.*) pour hautbois, flûte à bec et clavecin ; trois *Sonates* (op. II. n° 5 en *Ut mineur* ; op. III, n° 1 en *Ut Majeur*, op. IV, n° 6 en *Sol mineur*) pour flûte à bec et clavecin et trois pièces significatives : *Aria, Courante* et *Gigue*, extraites des *Lessons pour clavecin*. La flûte à bec que l'on entend est une flûte Dolmetsch, copie fidèle d'un instrument du XVIII[e] siècle. La présentation, fort soignée, s'accompagne d'un intéressant texte de présentation et de bien belles reproductions de gravures et manuscrits.

Parce qu'il illustre la même époque, ou peu s'en faut, et qu'il présente d'autres écoles, un disque AMADÉO me semble inséparable du précédent avec H. BIBER, Léopold MOZART, G. MUFFAT et M. HAYDN. (6).

Dans le domaine du concerto, voici, en premier lieu, une exceptionnelle production de l'op. VIII de VIVALDI : « *Il Cimento dell' Armonia e dell' Invenzio* ». Les douze Concertos, riche monument à la gloire du violon, sont des concertos pour soliste ; les quatre premiers forment *Les Saisons*, le cinquième, *La Tempête*, le sixième, *Le Plaisir* et le dixième, *La Chasse*. Superbement interprétés par les Virtuosi di Roma, ils bénéficient d'un enregistrement parfait dont il faut louer l'éditeur : LA VOIX DE SON MAITRE. L'ensemble, en trois disques, est livré en un très beau coffret dont la couverture s'orne d'une reproduction d'une fresque : Scène de chasse, du Palais des Papes à Avignon. (26).

Pour l'école allemande de la même époque, je conseille le disque qu'ERATO consacre à un muscien important dans l'évolution des formes et du langage : TELEMANN. Vous entendrez ainsi quatre concertos mettant en évidence, à tour de rôle, trompette, flûte, hautbois et alto. L'utilité de ce disque est multiple ; de plus, l'interprétation, de grande qualité musicale tant de la part des solistes que de l'orchestre de chambre Pro Arte du Munich dirigé par K. REDEL se trouve singulièrement mise en valeur par un enregistrement impeccable. (25).

De MOZART, deux Concertos pour violon joués par A. GRUMIAUX se partagent un disque chez PHILIPS. (20) : le *Concerto n° 3 en Sol majeur*, K 216 accompagné par deux violons, alto, deux flûtes dans l'Adagio, deux hautbois, deux cors et basse date de 1775, fort expressif, révèle une certaine influence de l'école française de violon. L'orchestration, très soignée, réserve à chaque pupitre personnalité et caractère, le soliste dialogue fréquemment avec l'orchestre ; le *Concerto n° 5 en La majeur* K 219 de trois mois plus jeune comporte le même orchestre, à l'exception des flûtes ; s'il possède les mêmes caractéristiques que le précédent, il s'y ajoute une sûreté d'écriture surprenante. Tout de joie, de douceur, voire d'intimité, il marque l'auditeur du sceau de la beauté pure.

De l'époque romantique, vous pourrez disposer d'un disque DUCRETET présentant CHOPIN (1er *Concerto en Mi mineur*, op. II, en trois mouvements) et LISZT (1er *Concerto en Mi bémol majeur*, en quatre mouvements) de la collection « Concerts Colonne ». (10).

Enfin, de BRAHMS, chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON, GEZA-ANDA, accompagné par l'Orchestre Philharmonique de Berlin dirigé par F. FRICSAY, donne une éblouissante interprétation du *Concerto n° 2 en Si bémol majeur*, œuvre se plaçant à mi-chemin entre le concerto pour soliste et la symphonie concertante. (7).

En ce qui concerne l'orchestre, le catalogue n'offre rien de bien nouveau. La valeur des interprétations, la qualité des enregistrements cependant attirent l'attention. Chez PHILIPS, ce sont deux *Symphonies* de HAYDN : n° 94 la *Surprise* et n° 100, *Symphonie Militaire*, jouées par l'Orchestre symphonique de Vienne avec SAWALLISCH au pupitre. (14). Chez la DEUTSCHE GR., la *Cinquième* et l'*Ouverture de Fidelio* dirigées par E. JOCHUM (5) et chez FONTANA, *L'Oiseau de Feu* de STRAVINSKY et *Gayaneh* de KHATCHATURIAN. (16).

◆

En lyrique, chacun saluera avec plaisir la parution chez Vox de trois œuvres de MONTEVERDE ; deux appartiennent au Livre VIII : *Madrigali guerrieri e amorosi* « *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* » se situant en pleine évolution du madrigal vers la cantate et rangée sous la dénomination de Cantate dramatique. A ce chef-d'œuvre est joint, du même livre, le « *Ballet en l'honneur de l'Empereur Ferdinand III de la Maison d'Autriche* » : « *Volgendo il Ciel* » pour voix seule. La 3[e] œuvre, du VII[e] Livre « *Amor che deggio far* ». canzonetta pour quatre voix, complète ce très beau disque de la « Collection des Cinq Siècles », objet de tous les soins de la firme éditrice. (19).

Encore chez Vox, retenez une très séduisante version du *Tricorne* de MANUEL DE FALLA, dirigé par Van REMOORTEL. (18).

Enfin, en cette année WAGNER, on ne saurait laisser de côté chez PATHÉ MARCONI, l'enregistrement intégral du *Vaisseau Fantôme* en trois disques livrés en coffret. (27). D. FISCHER-DIESKAU : le Hollandais ; G. FUCK : Daland ; M. SCHECH : Santa ; R. SCHOCK : Erik ; SIEGLINDE WAGNER : Mary ; F. WUNDENDERLICH pilote de Daland ; les chœurs et l'orchestre de l'opéra d'Etat allemand de Berlin, sous la direction de F. KONWITSCHNY forment un ensemble de la plus belle tenue dramatique. Voilà qui mérite de rencontrer une unanime adhésion. Un fascicule de trente-deux pages accompagne les disques. G. SAMAZEUILH (on ne pouvait mieux choisir) présente l'ouvrage en un captivant article : « La Naissance du Vaisseau Fantôme à Paris et à Meudon » ; viennent ensuite un résumé de l'action et le livret, en allemand et en français.

◆

Dans une de mes dernières chroniques, j'ai annoncé la prochaine mise en vente chez ERATO d'un disque consacré à la composition et aux jeux de l'orgue. Voici ce disque : Norbert DUFOURCQ commente et présente, André MARCHAL « touche » l'instrument, celui de Saint-Eustache à Paris, dont il est justement le titulaire. Fonds, mutations, anches, claviers défilent les uns après les autres ; ils font l'objet d'explications diverses, précises et claires, toutes du plus grand intérêt, A. Marchal y ajoute une illustration sonore dont il puise les exemples, soit en d'éloquentes improvisations, soit chez BACH, FRESCOBALDI, VIERNE, TOURNEMIRE, C. FRANCK, L. MARCHAND, BUXTEHUDE, N. DE GRIGNY, LEBEGUE, F. COUPERIN, CLERAMBAULT, MENDELSSOHN, J. ALAIN, LISZT. La partie la plus délicate de cette présentation était celle concernant les mutations, ou mixtures, N. DUFOURCQ et A. MARCHAL le font avec une telle science, une telle précision, une telle netteté, une telle profusion de détails que ces éléments si importants de la composition d'un orgue ne peuvent que devenir familiers à quiconque. Tout le monde saluera avec joie cette publication inspirée par le désir de mieux faire connaître et de faire aimer un instrument auquel tant de facteurs, de compositeurs, d'interprètes, au travers des siècles se sont consacrés. Profitez de l'occasion auprès de vos élèves. La récompense d'un Grand Prix du Disque a fort judicieusement couronné cette belle réalisation. Mille fois bravo aux deux artistes ainsi qu'a ERATO. (21).

Je profite de l'occasion de parler de l'orgue pour signaler deux publications HARMONIA MUNDI avec, d'une part, le numéro spécial de « Musique pour tous les Temps » intitulé « *L'Orgue classique français* ». En soixante-quatre pages

illustrées de documents et de nombreux tableaux, Jean FELLOT. brillamment, étudie la facture d'autrefois ; un disque 17/33 apporte l'illustration sonore ; l'orgue enregistré est le témoignage d'un des rares instruments du XVIIe siècle français encore en son état originel, celui de l'église Saint Sauveur du Petit-Andely, touché par Michel CHAPUIS, titulaire de l'orgue de chœur de Notre-Dame de Paris (22) ; d'autre part, le numéro 21 de cette même revue consacre l'orgue de Saint Maximin, instrument datant de la fin du XVIIIe siècle ; le petit disque joint fait revivre l'instrument avec des extraits de la *Messe à l'usage des Paroisses* de F. COUPERIN. (23). Joignez ces deux ouvrages au disque Erato, vous aurez ainsi un très bel ensemble, et puissent les efforts d'HARMONIA MUNDI en faveur de l'inédit être soutenus et encouragés.

Je reçois, à l'instant, d'une jeune marque Cycnus diverses productions d'un très grand intérêt musical et historique que je signale dès maintenant ; j'en parlerai en détail dans ma prochaine chronique.

« LES AMIS DE ROGER DUCASSE » me précisent que le disque signalé dans le numéro de Janvier 1963 est en vente, en exclusivité, chez DURAND, 4, Place de la Madeleine, Paris (8e).

« MUSIQUE ET CULTURE », 24, Avenue des Vosges à Strasbourg, vient de publier sa Fiche n° 4 S 6 consacrée à WEBER et à son *Concerto n° 1* pour clarinette.

(1) **BACH. 4 Sonates violon et basse continue** (Sol M., BWV 1021; Fa M., BWV 1022; Mi M., BWV 1023; Ut m., BWV 1024). 30/33 Erato LDE 3189.

(2) **BEETHOVEN. Sonates piano,** op. 101 et 106. 30/33 Discophiles DF 730012.

(3) **BEETHOVEN. Sonates piano,** op. 109, 110 et 111. 30/33 Discophiles DF 730013.

(4) **BEETHOVEN. Les 10 Sonates piano-violon.** 30/33 C.D.M. LXA 8301 à 05.

(5) **BEETHOVEN. Ve Symphonie; Ouverture de Fidelio.** 30/33 Deutsche Grammophon 138024.

(6) **BIBER. Sonata I aus « Fidicinium sacro profanum ».** 30/33 Amadeo AVRS 6180.
L. MOZART. Schliffenfahrt. 30/33 Amadeo AVRS 6180.
G. MUFFAT. Florilegium primum. 30/33 Amadeo AVRS 6180.
M. HAYDN. Concerto trompette en Ré M. 30/33 Amadeo AVRS 6180.

(7) **BRAHMS. Concerto piano n° 2, op. 83.** 30/33 Deutsche Grammophon Stéréo 138683.

(8) **BRUCKNER. Messe n° 1 en Ré mineur.** 30/33 Lumen AMS 7.

(9) **CHANT GREGORIEN.** 30/33 Studio SM 33-84.

(10) **CHOPIN. Concerto piano.** 30/33 Ducretet CC 509.
LISZT. Concerto piano. 30/33 Ducretet CC 509.

(11) **HONEGGER. Sonate violoncelle piano.** 30/33 Vega C 30 A 310.
DEBUSSY. Sonate violoncelle piano. 30/33 Vega C 30 A 310.
KODALY. Sonate violoncelle seul. 30/33 Vega C 30 A 310.

(12) **DVORAK. Stabat Mater.** 30/33 Deutsche G. LPM 18818/19.

(13) **FLORILEGE DE LA MUSIQUE CLASSIQUE ITALIENNE.** 30/33 Vega C 30 A 313.

(14) **HAYDN. Symphonies 94 et 100.** 30/33 Philips L 2030 L.

(15) **HOMMAGE A J.-B. LOEILLET. Sonates à 2 et à 3; Lessons pour clavecin.** 30/33 B.A.M. LD 077.

(16) **KHATCHATURIAN. Gayaneh** (suite). 30/33 Fontana 698060.
STRAVINSKY. L'Oiseau de Feu. 30/33 Fontana 698060.

(17) **MAITRES PROVENÇAUX DU MOTET DE SOLISTES.** 30/33 Erato LDE 3178.

(18) **MANUEL DE FALLA. El Sombrero de tres picos.** 30/33 Vox 11920.

(19) **MONTEVERDE.** Il Combattimente di Tancredi e Clorinda; Volgendo. Il Ciel; Amor. 30/33 Vox DL 660.

(20) **MOZART. Deux concertos pour violon.** 30/33 Philips L 2224 L.

(21) **L'ORGUE. Sa composition, ses jeux.** 30/33 Erato LDE 3211.

(22) **L'ORGUE classique français.** H.M. Musique de tous les Temps.

(23) **SAINT MAXIMIN.** H.M., Musique de tous les Temps, n° 21.

(24) **SCHUMANN. Scènes d'Enfants,** op. 15; Kreisleriana, op. 16. 30/33 Ducretet 300 C 121.

(25) **TELEMANN. 4 Concertos** (Ré : trompette; Ré : flûte; mi : hautbois; Sol : alto). 30/33 Erato 1216.

(26) **VIVALDI. Il Cimento dell'Armonia e dell' Invenzione.** 30/33 V.S.M. FALP 643 à 45.

(27) **WAGNER. Le Vaisseau Fantôme.** 30/33 V.S.M. FALP 650 à 52.

Plus de 60 fois Orphée

par René Kopff

Depuis la naissance de l'opéra, aux environs de 1600, l'antiquité méditerranéenne n'a cessé d'inspirer les compositeurs de toutes les époques. Certains sujets semblent particulièrement aptes à stimuler la fantaisie créatrice et se prètent toujours encore à des réalisations renouvelées, si bien qu'il est possible d'en dresser de véritables arbres généalogiques. Depuis des siècles, des personnages comme Daphnis, Ariane, Iphigénie, Oedipe et autres, ne cessent de donner leur nom à d'innombrables œuvres lyriques. Mais c'est assurément la légende d'Orphée et d'Euridice qui a connu le plus souvent la faveur des compositeurs, et toujours on a essayé de donner à ce spectacle une physionomie et une expression nouvelles. Le sujet s'y prête en effet à merveille, d'abord par la simplicité et la clarté de son déroulement dramatique, ensuite par ses nombreuses occasions toutes naturelles à des épanchements lyriques. Certaines de ces œuvres occupent même dans l'histoire de la musique dramatique une position de première importance, pour ne citer que celles de Monteverdi et de Gluck.

Le héros, un musicien légendaire de l'antiquité grecque, est posé. Selon la légende, Orphée est descendu aux Enfers, par son art musical qu'il devra résoudre le problème qui lui est posé. Selon la légende, Orphée est descendu aux Enfers, a charmé par la douceur de son chant les divinités infernales et a obtenu la permission de ramener sur terre son épouse Euridice qui était morte de la blessure d'un serpent, à condition toutefois de ne se retourner pour la contempler qu'au sortir du Tartare. Il la perdit malheureusement en désobéissant.

C'est en 1524, avec une pastorale de Poliziano que nous rencontrons pour la première fois Orphée sur la scène. Ce n'était pas encore ce qu'on peut appeler un Opéra. Mais la musique avait dans les pastorales de ce genre, présentées à la cour des princes, un rôle indéniablement plus important que dans les simples tragédies. Vers la fin de ce même siècle, la légende d'Orphée apparaît dans l'opéra dès le début de son histoire. En effet, elle est le sujet du deuxième opéra italien connu, du premier dont nous possédions encore la partition. C'est une œuvre de Jacopo Péri qui date de 1600 ; elle s'appelait d'ailleurs « Euridice » et non « Orphée ». Le librettiste Rinuccini, persuadé qu'un opéra devait se terminer favorablement pour les héros principaux, a laissé tomber délibérément la condition néfaste de la légende, et le couple heureux put regagner la terre sans obstacle. Donnée à l'occasion du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV, l'« Euridice » de Péri produisit une impression profonde par la nouveauté de sa déclamation. Deux ans plus tard, en 1602, Giulio Caccini à son tour mit en musique l'Euridice de Rinuccini.

Encouragé par le Duc de Mantoue, Claudio Monteverdi se mit à composer un Orfeo sur un poème de Striggio. L'œuvre vit le jour au palais ducal de Mantoue en 1607 et connut un immense et durable succès. Le vieux mythe est encore arrangé selon les traditions aimables de la pastorale, mais musicalement l'œuvre de Monteverdi est nouvelle et d'une importance capitale. Le style de Monteverdi, plus expressif, plus audacieux, en un mot plus dramatique que celui de ses devanciers, tout en réalisant merveilleusement le chef-d'œuvre de la récente réforme mélodramatique, marque une étape décisive dans l'évolution de l'opéra.

On signale en 1616 « Orfeo dolente », un intermède composé par Domenico Belli. En 1618 une « actio in musica : Il Orfeo » figure au programme d'un théâtre de Salzbourg. On ne sait pas s'il s'agit de l'opéra de Monteverdi ou d'une œuvre nouvelle. « La morte d'Orfeo » de Stéfano Landi est l'un des premiers opéras représentés à Rome (1619). A côté du récitatif qui perd d'importance, airs et chansons prennent le dessus. On y rencontre même des intermèdes comiques comme cette chanson à boire de Charon, le passeur de l'empire des morts. C'est sous le coup d'un événement douloureux que Luigi Rossi s'empare du même sujet. Avec Orphée qui pleure Euridice, il pleure lui-même la perte de sa propre jeune épouse. Le chœur « Dormez, dormez beaux yeux » est particulièrement émouvant. Cette œuvre fut d'ailleurs un des premiers opéras italiens représentés en France et fut donné à Paris en 1647 au Palais Royal sous les auspices du Cardinal Mazarin. Giuseppe Zarlino et Antonio Sartorio (1672) ont également composé chacun un « Orfeo ed Euridice ».

Le jeune opéra s'introduisit très vite en Allemagne. Heinrich Schutz, qui avait composé le premier opéra allemand en 1627, a donné en 1638 un ballet : Orphée et Euridice. Antonio Draghi, compositeur attitré de la cour de Vienne, fit exécuter au château de Laxenbourg en 1683 une œuvre intitulée « la lyre d'Orphée ».

C'est de la même année que date la cantate d'« Orphée descendu aux enfers » de Marc Antoine Charpentier, prouvant qu'il aurait pu fonder l'opéra français au même titre que son rival Lulli. Un Orphée donné à Paris en 1690 serait l'avant dernière tragédie lyrique de ce dernier. En 1699, les fils Louis et Jean du fondateur de l'opéra français firent encore représenter à Paris un « Orphée ». A Braunschweig en Allemagne Reinhard Keiser traita le même sujet. Dix ans plus tard, en 1709, ce même Keiser donna un second Orphée à Hambourg. Vienne vit naître en 1715 un « Orfeo ed Euridice » de Joh. Jos. Fux, et en 1740 « I lamenti d'Orfeo » de G. Chr. Wagenseil. Dans la même année, J. Hill donna un Orphée à Londres. En 1752, Berlin put assister à l'«Orfeo ed Euridice » de Carl Heinrich Graun, le maître de chapelle de Frédéric le Grand. Vers 1753, Joseph Haydn composa lui aussi un opéra Orphée. En 1763, Fl. Joh. Deller écrivit un ballet « Orphée et Euridice » d'après les nouvelles théories sur la pantomime et la chorégraphie de Noverre.

De nombreuses fois au cours du XVIIe et XVIIIe siècle, l'antique musicien malheureux apparaît dans les « masques » anglais aussi bien que dans les ballets de cour français et les cantates monodiques très en vogue à l'époque. Ainsi, peut on citer en 1621 un récit d'Orphée de Boesset, en 1729 une cantate mise en musique par M.-B. de Brion : La lire d'Orphée transformée en astre. Clérambaut et Rameau eux aussi ont illustré la vieille légende par une cantate.

La musique ayant pris le dessus sur le texte, particulièrement sous l'influence italienne, des réformes de l'opéra avaient déjà été entreprises par Lulli et Rameau en France. En Autriche, Christophe Willibald Gluck va s'attaquer à son tour à ce déséquilibre pour ramener les deux éléments principaux de l'opéra, poème et musique, dans la juste mesure. Et c'est précisément son « Orfeo ed Euridice », créé en 1762 à Vienne, qui marque le point de départ de sa réforme. L'influence du librettiste Calsabigi est indéniable dans cette évolution. Gluck respecte parfaitement le texte tout en l'exploitant musicalement à fond. L'œuvre de Gluck n'eut pas immédiatement le retentissement mérité par son importance dans l'histoire de la musique dramatique.

A Munich, on la remplaça bientôt par un opéra de même nom d'Antoine Tozzi. A Berlin, on lui préféra une composition de Fernandino Giuseppo Bertoni sur le même livret de Calsabigi. A Bologne, l'Orfeo de Gluck subit un échec complet. A Naples, on essaya sans succès de le sauver en y intercalant des fragments plus italianisants d'une œuvre de même nom que J. Chr. Bach avait composé en 1770 pour Londres. C'est à Londres aussi que fut donné, à la même époque, un Orphée de Guglielmi, le rival de Cimarosa. En 1774, Paris applaudit un Orphée de Gluck très différent de la version italienne, refondu sur une traduction française de Moline.

Toutes ces mésaventures d'Orphée inspirèrent à Tommaso Traëtta l'idée d'une pièce satirique « le cavaliere errante » jouée à Naples en 1777. Dans cet opéra-buffa se trouvent plusieurs allusions railleuses à certaines scènes d'Orphée. Ainsi, par exemple, se présente sur la scène un fou qui s'imagine être Orphée et qui s'écrie désespérément : « Que vais-je faire sans Euridice ». Le « Cavaliere » de Traëtta fit école et fut suivi en 1787 à Vienne par une parodie, « Orphée le second », de Carl Dittersdorf, en 1793 à Paris par une opérette de P.-D. Deshayes, et au Havre en 1795 par « le petit Orphée », une œuvre anonyme signée M... R...

Malgré le peu d'espoir qu'il y avait de pouvoir surpasser l'exemple de Gluck, de nombreux musiciens plus ou moins doués tentèrent après lui de donner une vie nouvelle à la vieille légende. Une œuvre du français Antoine d'Auvergnes ne fut jamais jouée. Kiel en Allemagne du Nord connut, en 1785, un Orphée de Joh. Gottlieb Naumann, œuvre qui fut aussi donnée à Copenhague dans la traduction danoise. Georg Benda à Gotha en 1787, Wilhelm Benda en 1788 à Berlin, Gottlieb Bachmann à Braunschweig en 1798 et Carl Cannabich en 1800 à Munich furent tentés par le même sujet. « La mort d'Orphée de Max von Droste-Hülshoff ne fut jamais représentée. Pendant son séjour à Londres, Joseph Haydn a traité encore le même sujet dans un opéra intitulé « l'anima del filosofo » dans lequel Orphée n'écoute pas le conseil d'un génie de chercher la consolation en s'occupant de philosophie (d'où le titre) et il se suicide par le poison. Mais des circonstances malencontreuses ne permirent pas l'exécution de cette partition.

Une nouvelle présentation de la légende fut tentée par Peter von Winter dans un ballet avec chœurs « La morte d'Orféo ed Euridice » en 1805 à Munich. En 1807, Fr. Aug. Kanne donna à Vienne un Orfeo dont il avait lui-même composé le texte. C'est de la même époque que date aussi l'opéra séria « Orfeo » de Lodovici Lamberti. Paris entendit en 1828 une cantate « Orphée » de Guillaume Ross-Despréaux Parmi les nombreux ballets du comte Wenzel Rob. von Gallenberg (le mari de Giulietta Guicciardi, une dédicataire de Beethoven) se trouve également un « Orphée et Euridice » (1831). Franz Liszt, qui n'a pas composé pour le théâtre, a illustré la légende d'Orphée dans un de ses poèmes symphoniques (1854).

Et nous voici en 1858, date à laquelle Jacques Offenbach fit représenter son opéra-bouffe « Orphée aux Enfers » dans lequel il déverse sa spirituelle ironie sur les figures poétiques de ce célèbre couple mythologique, une parodie savoureuse de la fable antique qui est restée une de ses partitions les plus populaires. La même année à Vienne, Karl Ferdinand Conradin donna une autre parodie, moins importante, une opérette en un acte, « Orphée au village ».

Léo Delibes composa en 1878 la musique pour une scène dramatique : la mort d'Orphée. On retrouve un autre Orphée sous la plume de Benjamin Godard en 1887.

L'antique légende connut une nouvelle floraison en ce début du XXe siècle. Roger Ducasse composa paroles et musique d'un drame chorégraphique publié en 1913 et exécuté à Paris en 1926. Malipiero est l'auteur d'un trilogie, l'Orfeide, qui vit le jour entre 1918 et 1922. Ernest Krenek, le gendre de Gustave Mahler donna à Cassel, en 1923, un « Orphée et Euridice ». L'opéra-minute « Les malheurs d'Orphée » de Darius Milhaud (1924) est un des meilleurs qui aient été composés au début de ce siècle. En 1932, l'Italien Alfredo Casella continua la ronde avec un opéra da camera : « La favolo d'Orfeo ». Enfin, parmi les réalisations les plus récentes, citons le ballet « Orpheus » de Stravinsky (1948) et le ballet « Orphée » en musique concrète de Pierre Henry (1958)

Ainsi, ce mythe millénaire qui a aussi inspiré de nombreuses œuvres littéraires et picturales traverse comme un fil continu toute l'histoire de l'évolution du théâtre musical et s'adapte toujours à nouveau au style des différentes époques et des différentes nationalités, et, si ce n'est toujours au génie, du moins à la fantaisie et au caprice des créateurs.

ETUDE DE CHŒURS

par S. MONTU

Professeur d'Education Musicale à la Ville de Paris,
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

CHŒURS A 3 VOIX MIXTES

Chorales de collèges classiques, lycées, écoles normales,
Chorales d'adultes

C'est un chœur d'un tout autre caractère que les précédents que nous présentons ci-dessous. Les maîtres de la Renaissance ont peu écrit pour 3 voix mixtes, aussi n'est-il pas sans intérêt de divulguer cette page charmante et vivante d'*Orlande de Lassus.*

Précisons que ce chœur, assez difficile, convient à des chorales bien exercées ne dépassant pas cinquante participants au maximum.

MAIS QUI POURRAIT ESTRE

Orlando de Lassus
(1531 ou 32 - 1594)
Edition en Ré majeur - Edition Salabert,
22, rue Chauchat, Paris-9e

Comme tous les chœurs de la Renaissance, il présente un vif intérêt à chaque voix. Nulle partie de « remplissage » ; Soprani, Alti, Barytons, suivent une ligne mélodique bien déterminée. La poésie, délicieuse et fraîche, s'adresse, comme la musique à laquelle elle est intimement liée, à des esprits cultivés et sensibles.

L'une et l'autre requièrent de la grâce dans une exécution équilibrée, sans lenteur, comme sans hâte ; quelques oppositions de nuances (sans brutalité) ne sont pas à redouter.

Généralités.

1. - RESPIRATION. — Les phrases sont longues ; elles demandent à être soutenues sans faiblesse jusqu'au bout ; aussi la respiration a-t-elle une importance primordiale. D'autre part, un souffle régulier, bien discipliné, est un gage de justesse et évite aux voix de « baisser ».

En conséquence, la respiration sera reprise silencieusement et rapidement entre chaque phrase (*voir plus loin « Division par phrase »*).

2. - PRONONCIATION. — La prononciation ancienne sera respectée. Remplacer les tournures et « sonorités » originales par une diction moderne serait un sacrilège.

3. - DIRECTION. — Quant à la direction (sobre), elle précise les nuances, les attaques de phrases à chaque voix, les décalages rythmiques. Le mouvement ne varie guère, sauf en fin de couplet.

Présentation.

« *L'oyseau* », le petit compagnon qui égayait la maison a disparu. Est-ce une plaisanterie du méchant Daluy qui, toujours taquine ? (1er couplet). Si seulement mon doux ami savait qui a enlevé celui qui enflamma nos cœurs d'amour (2e couplet). Mais hélas, je crains que notre gentil oyseau ait disparu pour toujours car le gros chat roux « le guignait à tous les coups » (3e couplet). Comme je le regretterai ce pauvre compagnon :

« *Un autre chant et tout nouveau,*
« *Il ne peut estre si gentil*
« *Que celuy de mon pauvre Itil* » (nom de l'oiseau).

C'est bien là un charmant exemple de la chanson française du XVIe siècle avec sa mutinerie, sa gentillesse qui dévoilent la sensibilité d'un cœur amoureux.

Division et travail par phrase.

(Il est indispensable que les choristes aient la musique en mains).

a) « *Mais qui pourrait estre celuy* ».
Pas de difficulté particulière.

1 : Solfège soprani - 2 : Solfège barytons - 3 : Solfège soprani et barytons ensemble - 4 : Solfège alti (attirer l'attention sur les syncopes) - 5 : Solfège alti et barytons, puis, 6 : Solfège alti et soprani (attirer l'attention des uns et des autres sur le décalage rythmique mesures 3 et 4) - 7, 8, 9, 10, 11, 12 : Adaptation des paroles, même processus que ci-dessus (1 à 6). A la mesure 3 (alti) les deux croches ne doivent pas alourdir l'ensemble - 13 : Les trois parties simultanées.

b) « *Qui me fait chercher mon oyseau* ».

Il importe avant d'aborder le travail simultané que chaque voix ait une connaissance parfaite des intonations et aussi des rythmes.

Ordre de travail : voir " *a* ".

La vocalise ne doit pas être très liée, mais, au contraire, un peu syllabique, à la manière du style instrumental. Cependant avec une chorale, il est préférable de ne pas observer la répétition du *do dièse double croche* à la mesure 7. Ce son deviendra donc une croche comme les *si* et *la* qui suivent. Les mesures 6 et 7 en valeurs rapides demandent légèreté et précision.

Un travail méticuleux par le solfège s'impose (les élèves battant la mesure). Longuement, le professeur s'attardera au travail parties séparées.

La mise en place est, certes, difficile à obtenir, mais, l'animateur ne se découragera pas, car de telles phrases se gravent profondément dans la mémoire des choristes qui ne risquent pas de se laisser entraîner par les autres voix lors des exécutions d'ensemble.

A la mesure 5, le *Ré* grave des barytons sera bien assuré ; de ce son dépend toute la justesse de la phrase.

A la mesure 8, le *la dièse* doit être chanté très près du *Si* et être nettement différencié du *La naturel* (mes. 7). Lors de la mise en place des trois voix, il ne sera pas sans intérêt de faire chanter la fin de la mesure 4 et la mesure 5 seulement afin d'établir l'exactitude rythmique des attaques.

c) *Enchaînement (a) et (b)*.
Revoir les parties séparées. Les barytons risquent d'être gênés par le chevauchement de la fin de (a) aux alti et le début de (b). Les gestes précis du chef doivent pouvoir les aider.

d) « *Esse point ce meschant Daluy ?* ».
Pas de particularité. Le *Do bécarre* (mes. 10) sera suffisamment bas et nettement différencié du *Do dièse* (mes. 8 et 9).

e) *Enchaînement (b) et (d)*.
La présence du *La dièse* aux soprani troublera probablement l'attaque du *La naturel* aux barytons. Faire travailler par le solfège les mesures 7, 8, 9 à 2 voix (S.-et-B.) en observant un point d'orgue sur le *La naturel* (mes. 8).

f) *Enchaînement a-b-d*.

g) « *C'est un faux petit barronneau* ».
Faire remarquer le décalage rythmique. Seul le solfège peut faciliter cette mise en place.

h) *Enchaînement d-g*.
A revoir les parties séparées.

i) Enchaînement depuis le début.

j) « *Il me fait à tout coups chercher* ».
Deux difficultés d'intonation : *Mes 15* : barytons, *Fa dièse*, penser au *Sol* pour chanter juste cette note. *Mes. 17* : alti, *Ré dièse* (serrer ce son près du *Mi*, demi-ton petit.

k) *Enchaînement g-j* (voir h),
Enchaînement d-g-j.
Enchaînement depuis le début.

l) « *Tout cela qu'il me peut cacher* » (voir a et g).

m) *Enchaînement j-l*. Unique difficulté : demi-ton chromatique aux alti. Travailler spécialement les mesures 16-17-18 (1er temps) parties séparées, parties simultanées.
Enchaînement g-j-l.

n) « *Qui me l'a, qui me l'a, qui me l'a pris* ». Alléger les croches.

o) « *Qu'il le remette où il l'a pris* ». Travailler spécialement l'attaque de la phrase (mes. 22-23).

p) *Enchaînement n-o-n-o* (répétition de la phrase) (voir h).
Faire remarquer qu'il n'existe aucune interruption aux alti (mes. 22).
Enchaînement j-l-n-o-n-o, puis depuis d, enfin depuis le début.

Peut-être sera-t-il nécessaire de reprendre quelques passages parties séparées ou 2 voix simultanées seulement.

Nous ne saurions trop conseiller de vocaliser le chœur entier sur "*o*" (parties séparées ou simultanées) tout en pensant les paroles.

Mouvement général = 58-60 à la blanche ou 120 environ à la noire. soutenue sur l'accord de *Fa dièse* (mes. 8). *Mesures 8* (2e temps) *à 11* : moins fort et très simple. *Mesures 11 à 14* : avec grâce et espièglerie (dans le premier couplet). *Mesures 14 à 20* : voir 8 à 14, mais plus en dehors. Mesures *20 à 22* : les répétitions doivent en quelque sorte « rebondir » avec souplesse. *Mesures 22 à 25* : lié, sans lourdeur. *Mesures 25 à 27* : voir 20 à 22. *Mesures 27 à 30* : crescendo. Ralentir légèrement mesure 29. Long point d'orgue terminal.

Interprétation.

Couplet 2. — Reste dans l'ensemble plus expressif que le premier.

Couplet 3. — Très simple, comme une historiette que l'on conte.

Couplet 4. — Jusqu'à la mesure 20, mélancolique, sans exagération. Mesures 20 à 30 en augmentant peu à peu pour affirmer la terminaison. Mesures 29-30, grand ralenti.

Ne pas manquer d'expliquer au cours du travail les mots qui auraient changé de sens depuis le XVIe siècle ou ceux qui ne sont plus employés.

Audition d'œuvres de la Renaissance.

Causerie sur la Renaissance.

Ce chœur offre une telle variété d'éléments qu'il semble difficile d'en tirer des exercices caractéristiques comme il est d'usage de le faire en cette rubrique.

Mieux vaut présenter quelques exécutions chorales de cette époque :

Janequin : *Chant des Oyseaux - Bataille de Marignan - Ce Mois de Mai - Ouvrez-moi l'huis*.

Costeley : *Je vois de glissantes eaux - Mignonne, allons voir*.
Lassus : *Quand mon mary*.

Passereau : *Il est bel et bon*.

Il serait aussi fort intéressant de montrer qu'en ce siècle, musiciens et poètes formaient un tout, collaboraient étroitement et que les grands noms de la musique française du XVIe siècle étaient inséparables de ceux des poètes de la Pléiade. Pour un tel exposé, la collaboration avec le professeur de littérature serait souhaitable au plus haut point.

Chorales à voix égales.

2 Voix. — *Berceuse* (n° 5 des Six Chansons enfantines : *Aïe dou dou*) de *Gretchaninoff*. Editeur Boosey et Hawkes, 4, rue Drouot, Paris-9e (existe chant seul, avec accompagnement de piano, et en location avec accompagnement d'orchestre).

3 Voix. — *Le Berger d'Arcadie*, sur des thèmes grecs, harmonisation Jean Planel. Edit./Ecole du Chant, 35, boulevard Victor-Hugo, Nice (A.-M.).

AVIS ADMINISTRATIFS

Taux des heures supplémentaires au 1er décembre 1962

	Taux de l'heure année	Heure de suppléance éventuelle
Professeurs certifiés (degré supérieur) :	Frs	Frs
Echelle 2	606,33	15,15
Echelle 1	551,16	13,77
Professeurs certifiés 1er degré	455,67	11,39
Maîtres auxiliaires degré supérieur (Catégorie 1)	454,23	11,35
Maîtres auxiliaires certifiés 1er degré (Catégorie II)	395,10	9,87
Maîtres auxiliaires non certifiés (Catégorie III)	325,08	8,12

Indemnités aux professeurs appelés à participer aux conseils de classe et d'orientation du cycle d'observation

	Professeur principal	Professeur membre du Conseil d'orientation adjoint au professeur principal	Autres Professeurs
	Frs	Frs	Frs
Au 1er décembre 1962 : Professeurs certifiés	866	287	144
Au 1er janvier 1963 : Professeur certifié	905	300	150

Taux des heures supplémentaires au 1er janvier 1963

	Taux de l'heure année	Heure de suppléance éventuelle
Professeurs certifiés (degré supérieur) :	Frs	Frs
Echelle 2	633,42	15,83
Echelle 1	575,91	14,39
Professeurs certifiés 1er degré	476,10	11,90
Maîtres auxiliaires degré supérieur	474,66	11,86
Maîtres auxiliaires 1er degré	412,92	10,32
Maîtres auxiliaires non certifiés	339,66	8,49

L'Initiation Musicale dans les Lycées Techniques de Paris

par Bernard BARON
Professeur d'Education Musicale au Lycée Dorian

En 1945, quand la Direction de l'Enseignement technique a décidé d'introduire l'éducation musicale dans certains établissements professionnels de Paris, il s'agissait d'une création et j'ai dû organiser cette discipline dans six collèges appelés actuellement lycées techniques. Les débuts ont été difficiles et il fallait y croire. Mais au fil des années, l'intérêt a grandi ; les collègues les plus réticents ont compris la nécessité d'une éducation artistique pour ces jeunes qui se destinaient aux carrières de techniciens.

Les tâches ont été du reste réparties plus judicieusement dans les établissements intéressés ; l'éducation musicale devenait officielle dans l'enseignement technique et partout où cela était possible, cette discipline s'inscrivait dans les horaires aussi bien en province qu'à Paris. C'est ainsi que, dans plusieurs centres, des professeurs du second degré complètent leur service avec quelques heures dans les établissements techniques jusqu'alors défavorisés. Depuis la parution des circulaires concernant les nouveaux horaires qui prévoient une réduction du temps de présence des élèves, cette discipline artistique se maintient difficilement dans certains lycées techniques ; si nous comprenons les soucis des chefs d'établissement, nous pensons qu'il existe des moyens d'éviter la disparition de l'éducation musicale.

Mon activité se poursuit aux lycées Dorian et Boulle, alors que plusieurs collègues enseignent dans les lycées techniques féminins, au lycée commercial Siegfried notamment qui utilise les services d'un professeur à temps complet.

J'ai eu la chance d'être nommé à Dorian depuis 1945 et grâce à la compréhension des directeurs successifs, grâce aussi à l'aide des professeurs intéressés, il m'a été permis de réaliser un enseignement adapté aux exigences de ce lycée qui prépare les jeunes gens, d'une part, aux carrières industrielles, d'autre part aux examens des écoles supérieures de l'Enseignement technique après l'obtention du baccalauréat technique.

Certaines classes de seconde me sont confiées pour l'enseignement musical proprement dit : éducation de l'oreille, de la voix, lecture musicale, chant scolaire, histoire de la musique. Nous préparons, en outre, avec les professeurs de français des cours spéciaux d'initiation artistique qui sont dispensés aux classes de préparation au baccalauréat et aux classes de techniciens supérieurs (géomètres, électroniciens, dessinateurs industriels), dont l'horaire ne permet pas des cours réguliers. C'est ainsi que la musique trouve sa place dans des exposés sur les courants littéraires et artistiques aux différentes époques avec auditions de disques et projections.

Au lycée technique Boulle, le climat artistique favorise notre enseignement ; cette école préparant des techniciens du meuble, futurs « artistes » dans ces professions, l'éducation musicale, complément indispensable de la culture générale, est en liaison étroite avec les cours de littérature et aussi d'histoire de l'art, notre souci étant de faire surtout connaître les chefs-dœuvres de la musique en les replaçant dans un ensemble artistique.

La pratique du chant choral a contribué pour une bonne part à la réussite de cet enseignement musical dans les établissements techniques. Les directeurs ont été sensibles dès le début de l'expérience à la constitution d'ensembles vocaux qui pouvait se produire aux fêtes de l'école, aux manifestations de l'Amicale des Anciens Elèves.

J'ai réuni, dès 1945, les meilleurs éléments de ces ensembles et grâce à l'aide des directrices et de mes collègues des établissements techniques féminins, j'ai fondé la chorale de l'enseignement technique ; si je lui ai donné par la suite le titre de chorale « JOIE ET CHANT », c'est que je pensais que nous pouvions étudier les plus belles pages de musique vocale, chœurs de la Renaissance, pages des grands maîtres de la musique classique, romantique et moderne, chants populaires harmonisés, dans une atmosphère de détente et de joie. Nous avons participé à un grand nombre de manifestations musicales organisées par l'Université, par les associations post-scolaires en présentant un répertoire comprenant des chœurs dont nous pouvions surmonter les difficultés. A ce sujet, le récent concours organisé en 1962 par la R.T.F. à Lille ne me paraissait pas répondre au but recherché par les organisateurs qui avaient fait appel à nos sociétés scolaires et péri-scolaires. Des ensembles de grande valeur ont certes été récompensés, mais le répertoire très difficile que ces chorales avaient mis à leur programme ne pouvait être interprété que par des groupements professionnels. Le but recherché par nos chorales dites « d'amateurs » n'est-il pas d'initier nos jeunes au chant choral en recherchant la qualité d'exécution avec des œuvres toujours accessibles dont l'étude leur procurera beaucoup de joie et leur développera le goût pour la musique !

Les répétitions de la chorale mixte ont lieu deux fois par semaine, une séance étant consacrée au travail de détail, l'autre constituant la mise au point des œuvres à l'étude. C'est une grande satisfaction de constater l'excellent esprit et la foi qui animent ces jeunes techniciens ; c'est un réconfort aussi de les retrouver, quand ils ont quitté notre groupe, à l'occasion de réunions amicales ou de nos concerts.

Chaque année, nous préparons outre le répertoire des chœurs à capella, une ou deux grandes œuvres vocales avec orchestre. C'est ainsi que nous venons encore cette saison de réunir 150 choristes pour l'interprétation de la 9e Symphonie de BEETHOVEN à Chaillot avec l'Association des concerts Pasdeloup. Nous avons réalisé également cet hiver l'étude du Messie de Haendel pour les concerts spirituels de St-Germain-des-Près. Nous préparons pour la fin de ce trimestre un concert consacré à des œuvres du 18e siècle avec des extraits du Messie, des Fêtes vénitiennes de Campra, des Indes Galantes de Rameau.

COURRIER des LECTEURS

par J. MAILLARD

96° Mme S.M., Paris (XIIe).

Je vous serais reconnaissante de m'indiquer brièvement quelles sont les pièces de clavecin de François Couperin le grand qui évoquent des animaux. Merci.

Fort opportunément, le livre de S. Hofman, publié chez A. et J. Picard sur *L'Œuvre de clavecin de François Couperin le grand* vient à mon aide pour répondre à votre question. Voici les renseignements que j'y relève :

Les fauvettes plaintives (III, 14), *La linotte effarouchée* (III, 14), *Le rossignol en amour* (III, 14), *Le rossignol vainqueur* (III, 14), *Les abeilles* (I, 1), *Les papillons* (I, 2,), *Le moucheron* (II, 6), *L'anguille* (IV, 22), *Les jongleurs, sauteurs et saltimbanques avec les ours et les singes* ainsi que *Désordre et déroute de toute la troupe causée par les ivrognes, les singes et les ours* (*Fastes de la Grande et ancienne Mxnxtrxndxsx*, II, 11), auxquelles pièces vous pouvez ajouter, si bon vous semble, *Les coucous... bénévoles*, 10e couplet des *Folies françaises*, 13e ordre, pièce 4 !

97° M. O.C., Paris (V^e).

a) *J'aimerais savoir si certains bagpipes écossais sont prévus pour jouer des mélodies pentatoniques, et uniquement celles-là ?*

b) *Est-il vrai qu'on ne trouve que dans les Highlands une musique de classe, spécialement composée pour le bagpipe ?*

Non en ce qui concerne la première de vos questions : il existe plusieurs types de cornemuses en Ecosse, la plus rudimentaire étant la rare *lowlandpipe*, qui donnait une échelle de sept sons. viennent ensuite la *Northumbrian halflongpipe* avec une échelle de sept sons et trois bourdons différents basse, baryton et ténor, le traditionnel *scottisch-bagpipe*, le *smallpipe* connue sous deux aspects en Ecosse et Northumbrie, qui est une musette inspirée des instruments joués par les émigrants français à la fin du XVIIIe siècle, la *woollenpipe* dont parle Shakespeare, adaptation du complexe *uillenpipe* irlandais. Le bagpipe est évidemment le plus répandu.

Vous trouverez des chalumeaux à échelle pentatonique dans les deux groupes primitifs de l'aire gréco-turque et indo-malaise. Par exemple, le chalumeau du *tulum* turc sonne sol 3, la si bémol, ré, mi.

Oui en ce qui regarde la seconde question. Ce genre porte le nom anglicisé de *pibroch* = musique pour la cornemuse.

De toutes façons, j'espère que les lignes que je consacrerai aux cornemuses d'Ecosse dans le même article vous renseigneront sur les points qui vous intéressent. Vous y trouverez un exemple fragmentaire de *Céol Mor* = grande musique pour le bagpipe.

98° M. J.P., Bourg-la-Reine (S.-et-O.).

Serait-il possible d'obtenir des airs notés de cornemuse galicienne ? Existe-t-il des enregistrements de ces gaïtas ?

De même que le correspondant précédent, j'espère que les deux exemples de musique pour gaïtas qui doivent paraître dans l'article *Cornemuses et musettes* vous satisfairont.

Il existe plusieurs enregistrements de gaïtas gallegas ; le seul accessible en France à ma connaissance, se trouve dans la splendide série de disques commentés par Walter Starkie : *Espagne, voyage musical dans le temps et l'espace* (Edisli, Genève, 1958) au sujet de laquelle vous avez été sûrement pressenti. D'autres enregistrements ont été réalisés en Espagne même ; par exemple : le 45 tours 17 cms Alambra MGE 60151 qui comprend deux *muneiras*, un *alumeos* et une larpeira.

99° M. J.S., Cahors (Lot).

Désirant faire chanter à ma chorale le choral bien connu de la cantate 147 de Jean-Sébastien Bach, O Jésus, ô tendre maître, *je n'ai pu obtenir que les traductions française et anglaise : pourquoi les paroles originales ne figurent-elles pas dans toutes les partitions ? Existe-t-il chez un éditeur le texte allemand de ce choral ? Ou l'un de mes collègues pourrait-il me communiquer ce texte ? Je l'en remercie à l'avance.*

Il est évidemment regrettable de ne pas trouver le texte original sous la musique, mais l'éditeur est excusable ; en effet, l'amateur qui tient à ce texte n'achète pas une édition française, puisque la traduction n'offre pas d'intérêt pour lui, mais plutôt celle de Breitkopf et Haertel qu'il peut se procurer assez aisément, soit par le truchement de Costallat, soit directement en Allemagne, non pas à Leipzig, mais à Wiesbaden pour plus de commodité. Le texte que vous demandez est la strophe XVI du choral *Jesu meiner Seelen Wonne*, de Martin Jahn, publié dans le recueil de 1661. L'autre choral de la Cantate 147 fait appel à la strophe VI. Le premier choral de la Cantate 154 en utilise la strophe II. Voici le texte que vous demandez :

Jesus bleibet meine Freude
Meines Herzens Trost und Saft,
Jesus wehret allem Leide,
Er ist meines Lebens Kraft,
Meiner Augen Lust und Sonne,
Meiner Seele Schatz und Wonne ;
Darum lass ich Jesum nicht
Aus dem Herzen und Gesicht.

J'espère que vous pourrez en tirer quelque chose : voyez vos collègues d'allemand.

100° M. J.M., Albi (Tarn).

De quel Ordre est extraite la pièce intitulée Tic-toc-choc ou Les Maillotins, *de François Couperin ? Remerciements anticipés.*

Notre cher Couperin est décidément à l'honneur et je m'en réjouis ! *Le tic-toc-choc ou les Maillotins* appartient au 18e ordre du Livre III (1722) dont un excellent enregistrement a été réalisé chez Erato par A.-M. Beckensteiner (33 t. 17 cms, LDE 1038).

101° Mlle M., Chantilly (Oise).

Chez quel éditeur trouver les versions officielle de La Marseillaise (1911), Le Chant du Départ (*prosodie pour tous les couplets*), Le Chant des Girondins (*quel est le poème authentique ?*).

J'espère, Mademoiselle que vous ne me tiendrez pas rigueur de cette longue attente de trois mois infligée à votre réponse, si toutefois vous considérez ces lignes comme une réponse valable, car elles ne sont guère documentées. Vous savez que les banlieusards que nous sommes sont toujours très bousculés lorsqu'ils vont à Paris, où les occasions de courses sont multiples pour eux. En sorte que je déplore de n'avoir point respiré l'air salubre de la B.N. depuis la rentrée de Septembre. J'y aurais trouvé votre réponse, mais n'ai dû me contenter que d'informations rapides et inconsistantes, glanées de ci, de là. Plusieurs libraires spécialisés m'ont fait la même réponse : *Ces œuvres-là ? Très facile : elles sont dans le domaine et se trouvent partout ! — Très bien, mais où ? — Nous n'en savons rien car nous ne les vendons jamais !*

En sorte que je ne puis que vous conseiller d'avoir recours aux Solfèges de Maurice Chevais en ce qui regarde la version officielle de *La Marseillaise* (3 couplets) ou à l'*Anthologie* de Georges Favre ; je vous confirme ce que vous dites pour le *Chant des Girondins* qui se trouve dans le tome VI de l'*Histoire de France* par les chansons de Pierre Barbier et France Vernillat, à la page 202. Les pages 203-205 du même recueil contiennent La Marseillaise. *Le Chant du Départ* se trouve dans l'Anthologie de Georges Favre signalée plus haut. Je ne pense pas que vous en trouviez une édition offrant les variantes de tous les couplets.

J'espère avoir le loisir de revenir sur cette question, à moins qu'un lecteur se propose — ô joie ! — de la prendre en charge.

102° M. R.D., Beauvais (Oise).

Votre question ou plutôt le problème que vous soulevez au sujet du Surréalisme en musique est extrêmement intéressant. J'ai été touché dans ma fibre sympathique par votre référence à la belle mise au point de notre collègue Paul Pittion répondant à un article de Jean-Noël Priou, études parues dans l'Education musicale de Mars 1949. Bien sûr, j'aimerais relancer le débat et reprendre les données de nos collaborateurs, mais je demande grâce : je n'ai pas le temps actuellement !

103° Mlle H.B., Mirecourt (Vosges).

Pour varier leur répertoire, mes normaliens aimeraient chanter quelques-uns des chœurs des Compagnons de la Chanson. *Où pourrais-je en trouver les harmonisations* (voix égales d'hommes) *? Je me suis informée sans succès auprès de plusieurs éditeurs.*

Un de nos lecteurs peut-il répondre ? J'en doute. Ces harmonisations faisant partie du répertoire original des artistes en question, ils en ont sans doute l'exclusivité.

LES ŒUVRES IMPOSÉES AU BACCALAURÉAT

Les Fascicules contenant les analyses des œuvres imposées au Baccalauréat 1963 sont toujours à votre disposition au prix de F. 2,50 l'un.

Les Fascicules I : Examen probatoire à la fin de la classe de 1re) contiennent :

— Cl. Janequin : *Le Chant des Oyseaux*, par P. Druilhe,
— Mozart : *Symphonie « Jupiter »*, par A. Musson,
— Beethoven : *Ouverture d'Egmont*, par S. Lorin.

Les Fascicules II (Baccalauréat) contiennent :

— Berlioz : *Ouverture du Carnaval Romain*, par A. Musson,
— G. Fauré : *Clair de Lune*, par G. Favre,
— Honegger : *Pacific 231*, par P. Druilhe.

Les commandes doivent : 1°) Indiquer le nombre de fascicules retenus en spécifiant : Fascicules I, Fascicules II ; 2°) Etre accompagnées de leur montant (virement postal, 3 volets ; mandat ; chèque bancaire).

L'épreuve facultative comportant, en dehors des œuvres imposées, trois œuvres au choix, nous pouvons vous fournir :

Pour la Seconde Partie (Baccalauréat), notre numéro 89 de juin 1962, contenant diverses analyses d'œuvres de *Debussy* est à votre disposition au prix de F. 5 (40 pages).

Pour l'Examen probatoire, quelques numéros de 40 pages chacun sur *Mozart* (*Petite musique de Nuit ; Symphonie concertante*) au prix de F. 3.



L'ASSOCIATION DES AMIS DE LA SCOLA CANTORIUM

vous prie de lui faire l'honneur d'assister aux deux concerts organisés par la Direction de l'Ecole à l'occasion du CENTENAIRE DE CHARLES BORDES, fondateur de la Schola Cantorum (1863-1909) dans la salle de concerts de l'Ecole 269, rue Saint-Jacques, Paris (5e)

les MERCREDIS 6 et 20 MARS 1963, à 21 heures

Ces concerts donnés avec le concours des élèves de l'Ecole, seront consacrés aux œuvres de compositeurs ayant étudié ou enseigné à la SCHOLA CANTORUM depuis sa fondation (1896).

MERCREDI 6 MARS :

Hommage à Charles BORDES par Paul Le Flem.
Œuvres de I. Albeniz, Ch. Bordes, J. Canteloube, J. Chailley, V. d'Indy, Daniel Lesur, Roland Manuel, M. de Ranse, A. Roussel, E. Satie, D. de Séverac, P. Wissmer.
(Classes de Mmes N. Perugia, D. Soriano-Boucherit, N. Tagrine et de M. J. Langlais).

Chœurs de la SCHOLA-CANTORUM et de l'ALAUDA, direction : Jacques Chailley et Guy Morançon.

MERCREDI 20 MARS :

Souvenirs sur la Shola Cantorum par Félix Raugel.
Œuvres de G. Auric, Ch. Bordes, M. Emmanuel, Ch. Koechlin, J. Langlais, Daniel Lesur, A. Roussel, E. Satie, Ed. Varèse, G. Samazeuilh, J. Turina, L. Vierne.
(Classes de Mmes L. Bach, I. Kolassi, I. Presti, L. Talluel et de MM. J. Chemla, A. Lagoya, J. Langlais, L. Lévy, J.E. Marie).

SCHOLA CANTORUM

COURS ET PROFESSEURS

Classes d'Ecriture

Atelier de Composition

GEORGES AURIC
HENRY BARRAUD
YVES BAUDRIER
EMMANUEL BONDEVILLE
NADIA BOULANGER
JACQUES CHAILLEY
HENRI DUTILLEUX
IGOR MARKEVITCH
OLIVIER MESSIAEN
MARCEL MIHALOVICI
DARIUS MILHAUD
JOAQUIN NIN CULMELL
GOFFREDO PETRASSI
JEAN RIVIER
MANUEL ROSENTHAL
ALEXANDRE TANSMAN
HENRI SAUGUET
PIERRE WISSMER

Orchestration

PIERRE WISSMER

Fugue

YVES DE LA CASINIERE

Contrepoint

DANIEL LESUR

Harmonie

FRANÇOISE LENGELE
P. MAILLARD-VERGER

Analyse Harmonique

P. MAILLARD-VERGER

Solfège

BERNARD BARON
RAYMOND BRYCKAERT
MARIE FULIN
GILBERTE GRISOLI
LUCIEN JEAN-BAPTISTE
FRANCINE LEGATE
MICHEL VERGNAULT

Chant et Instruments

Chant

IRMA KOLASSI
MARGUERITE MONSY-FRANZ
NOEMIE PERUGIA
ANNA TALIFERT

Bel Canto

UMBERTO VALDARNINI

Mise en scène Lyrique

JEAN-CHRISTOPHE BENOIT

Chant Grégorien

R.P. PICARD de l'Oratoire

Chant Choral

GUY MORANÇON

Direction Chorale

BERNARD BARON

Direction d'Orchestre

EDMUND PENDLETON

Classe d'Orchestre

ANDRE MUSSON

Orchestre d'enfants

ALFRED LOEWENGUTH

Piano

LAZARE-LEVY
MICHEL BRIGUET
ACHILLE COLASSIS
ALINE FIDLER
FRANÇOISE GOBET
MARIE GOURGUES
HENRI KURTZMANN
MADELEINE MAROT
COLETTE PUIJALON
NADIA TAGRINE
MARTHE VALLET

Orgue et improvisation

JEAN LANGLAIS

Clavecin

MARGUERITE A. CHASTEL

Ondes Martenot

GINETTE MARTENOT
Assistante : **NELLY CARON**

Violon

LILY BACH
ALFRED LOEWENGUTH
Assistant : **MARCEL ETGEN**
DENISE SORIANO
LINE TALLUEL

Alto

MARIE-THERESE CHAILLEY
ROGER ROCHE

Violoncelle

ROBERT CORDIER

Contrebasse

GEORGES LEJEUNE

Harpe

EDITH CARIVEN-MARTEL

Guitare

IDA PRESTI
ALEXANDRE LAGOYA

Assistante :

ELISABETH LAGOYA
TEDDY CHEMLA

Flûte

JEAN-PIERRE BOURILLON

Flûte à bec

JEAN HENRY

Hautbois

PIERRE PIERLOT

Clarinette

FRANÇOIS FABIEN

Basson

PIERRE BOET

Cor

GILBERT COURSIER

Trompette

HONORE ADRIANO

Trombone

GERARD PICHAUREAU

Trombone basse

ROGER WITTEBOLE

Saxophone

MARCEL JOSSE

Timbales et Percussion

PAUL DUBAR

Culture Musicale

Histoire
de la Musique Appliquée

JACQUES CHAILLEY

Assistants :

PIERRE COCHEREAU
JEAN MAILLARD

Histoire de la Musique

MICHEL GUIOMAR

Histoire des Civilisations
Culture Générale

PAULE DRUILHE

Esthétique Musicale

ROLAND-MANUEL

Interprétation
de la Musique Ancienne

A. GEOFFROY-DECHAUME

Musique de chambre

ANDRE LEVY

Commentaires de Disques

OLIVIER CORBIOT

Education de l'oreille

EDMOND MARC

Dictée Musicale, Déchiffrage,
Accompagnement

ANDRE MUSSON

Improvisation

FRANÇOISE LENGELE

Pédagogie

RAYMOND BRYCKAERT

Accoustique et Mise en Ondes

JEAN-ETIENNE MARIE

Professorat de la Ville
et de l'Etat
Musique au Baccalauréat

ANDRE MUSSON

Art dramatique

ROLAND JOUVE



Danse

JACQUELINE FIGUS
NIL HAHOUTOFF
KARIN WAEHNER

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat — PARIS-IX[e]

R. C. Seine n° 247.734 B — Chèque Postal n° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès

Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVII[e] Siècle : Classes de 6[e] et 5[e], Cours complémentaire 2[e] année, E.P.S. 1re année.
2[e] Tome : Du XVII[e] siècle à Beethoven : Classe de 4[e], 2[e] année E.P.S.
3[e] Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3[e], E.P.S., 3[e] année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest

Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6[e] et 5[e], Cours complémentaire 2[e] année E.P.S., 1re année.
2[e] Livre : Classe de 4[e], E.P.S., 2[e] année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.
3[e] Livre: Classe de 3[e], E.P.S., 3[e] année.

POUR CHANTER, de B. Forest

Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6[e] et 5[e], Cours complémentaire 2[e] année, E.P.S., 1re année.
2[e] Livre: Classes de 4[e] et 3[e], E.P.S., 2[e] année.
3[e] Livre : Classes de 2[e] et 1re, E.P.S., 3[e] année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré

En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest

Solfège pour la Classe de 8[e] et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL A L'ECOLE PRIMAIRE

de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

---

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest

1er et 2[e] Volumes

---

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes

(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

---

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière

en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par *J. Rollin* et *Rollo Myers*. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France, 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.
— *Ensemble*, chansonnier pour les colonies de vacances.
— *Voix Unies*, 40 chansons populaires.
— *Voix Amies*, 40 chansons populaires.
— *Quittons les Cités*, 6 chants de marche à 2 voix.
— *La Fleur au Chapeau*, 140 morceaux pour chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes. - En 2 recueils.
P. ARMA. - Chantons le Passé, 20 chants du XV[e] au XVIII[e] siècles.
R. DELFAU. - Jeune France, 40 chansons populaires.
— *Le Rossignolet du Bois.*
AUTEURS DIVERS. - Chants choisis, 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix, recueillies par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVI[e] siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux. à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY.
J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige. en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.
MARCEL COURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE

(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL.
2[e] cahier : CHANTS DE PRINTEMPS.

J.S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jaques DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voies égales des XVII[e], XVIII[e], XIX[e] siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVI[e], recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne. CHŒURS à et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE).
— Envoi sur demande —

Contact Impressions - Paris — Dépôt Légal 1er trim. 1963 — Directeur-Gérant : A. MUSSON